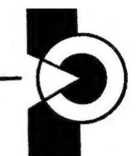
من إحدى الزوايا

يحيى حقي



هذا التحطيم ..

ما اخطر وظيفة المعلم ، لا ادرى لماذا اشعرانا فى هذه الأيام فى حاجة لأن نلفت الأنظار اليه ونتحدث عنه ، فقد كاديغــرق هو ايضافى هذا السيل المنهمر من التلاميذ فى المدارس • وحين يتعرض المستوى الأخلاقى فى الأمة كلهاللهبوط فان غرق المعلم قد يعد نعمة نحمد الله عليها ، لأن بروز المعلم السيىء اشد ضررا من انمحاء المعلم الطيب ، وقد قال شوقى : قم للمعلم وفه التبجيلا ـ كاد المعلم أن يكــون رســولا ، فليس المطلوب منه حين يقف أمام تلاميذه هو حشــو ادمغتهم بالمعارف ، ولكن ليقول لهم دون ان يفتح فمه « انا قدوتكم فاقتدوا بى » يالها من مسئولية جسيمة ! ان التلميذ الصغير حين يدخل المدرسة لأول مرة على استعداد كامل لأن يهب لمعلمه كل قلبه ، بل قد ينشأ فى بعض الأحيان نوع من العشق المريض من جانب التلميذ لأستاذه ، يتألم اذا لم يعرف كيف يصطاد نظرته ، أو اشارة اعتاد عليها تنبىء بأن الأســتاذ يخصه بعطف دون سائر التلاميذ ، ثم ما يلبث التلميذ ان ينصب ميزانا يضع فيه استاذه اما يراه جديرا بحبه ليزداد تعلقه به واما يراه غير جدير بهذا الحب لا لأنه جاهل أو غير كفء ، ليس هــذا هو المهم ، انها مسائل تتعلق بالدماغ وحشوها ، انما اهم منها مســائل تتعلق بالروح والمثل الاخلاقية كأن يرى استاذه يأتى افعالا ينهى عنها تلاميذه ، يحضهم على مقت النفاق فاذا بهم يرونه ينـافق التلاميذ الأغنياء او ابنــاء اصحاب السلطان على حساب التلاميذ الفقراء او الهمل ، أو يتغنى لهم بالقنــاعة ويرونه يجــرى كالكلب المســعور وراء الدروس الخصوصية ، أو يوصيهم بعفة اللســان ثم يســمعون من فمه تتســاقط كاللآلىء افحش الفاظ السب البذىء ، وهكذا ..

ان أخطر التجارب التى تمر بالطفل هــو هــذا الانهدام بين يديه للمثل العليا التى كان يثق كل الوثوق انه واجدها عنـد استاذه . لا ابالغ اذا قلت أن روح الطفل تتعرض للتحطم او على الأقل للتلوث ، سينشأ ناظرا للدنيــا والناس نظرة كلبية تجف عليها عواطف قلبه الرقيقة كما يصوح العشب النضر تحت رياح الســموم ، الســعيد السعيد من ركب الله سبحانه فى خلقه ـ وكأنما على غفلة منه ـ هياما بالفن ، بالشعر ، فى الكلمة والطبيعة فانه ســيجد فى رحاب الفن ـ بهدى من مزاجه ـ ملاذا ينجيــه من النظرة الكلبية ولكن عمله فى الواقع هو نوع من الهروب لا المواجهة الصريحة •

لقد تعرضت لشيء من هـذا التحطم فى المدرسة الابتدائية وبقيت فى روحى ندوب ، اما الجروح فقد داواها الزمن ولكن لا يزال فيها جرح ينز ، لم يشف الى اليوم ، اصبت به فى مدرسة الحقوق ، فقد كان لنا استاذ علقنا عليه آمالا كبيرة فى استخلاص المدرسة من يد الأجانب ونقلها الى يد المصريين ، وكان فصيحا ، جهورى الصوت ، يتدفق الكلام من فمه كالسيل ، كانه يخطب كلما تحدث ، كان لا حد لحماسه فشعلل فى قلوبنا حماسا اشـــد ، قال لنا ذات يوم بصوته المتهدج وهو يهز عطفيه من فرط الخيلاء انه على وشك ان يدفع الينا بكتاب من تاليفه يثبت به ان المصريين ليسوا اقل علما وكفاءة من الاجانب ، انتظرنا هـذا الكتاب بلهفة فلما اصبح بين أيدينا وجدناه ترجمة حرفية ، كلمة بكلمة ، شولة بشولة ، نقطة بنقطة ، اول سطر باول سطر ، هامش بهامش من كتـاب افرنجى • ولم يخجل هذا الأستاذ بان يكتب على الصفحة الاولى بانه من تاليفه ، لا اظن ان هذا الأستاذ كان يستطيع مهما عربد خياله ان يتصور اثر هذه الفعلة على روحى •

سقطت فى وهدة ياس قاتل ، كنت محتاجا لقوة هائلة ـ لمعجزة ـ تعيـد الى نفسى ثقتى بامتى ومستقبلها •

يعاودنى نز هذا الجرح هذه الأيام ـ واكاد ارى صورتى من جديد وانا ساقط فى وهدة الياس فى مدرسة الحقوق ، اذ يجيئنى نفر غير قليل من الشبان تشرئب نفوسهم للطهر والخير والجمـــال كما يشرئب عـــود الورد للضوء ، ويقدمون لى ادلة من العسير نقضها تثبت ان بعض اساتذتهم يفعلون بهم ما فعلـه هـــذا الأستاذ بى ، يدفعون اليهم والى القراء بكتب يزعمون أنها من تاليفهم وماهى الا ترجمة حرفية لنص اجنبى ، لا يشار اليه فى الكتاب اقـل اشارة •

واشد من حنقى على هؤلاء الأساتذة لانهم يحطمـــون ارواح تلاميـــذهم رثائى لهم لانهم محرومون من هـــذا الجذل الروحى الذى هـــو الجزاء الذى لا جزاء غيره لكل من وجد فى روحه قدرة على الابتكار ••

في أيام المقريزي

١٣٦٤ - ١٤٤٢

بقلم: د. عبد الرحمن زكي

يدين جميع المؤلفين الذين يكتبون عن القاهرة وتخطيطها وتطورها ، وعن آثارها التي اندثرت أو التي مازالت شامخة في قلب القاهرة ، الى المؤرخ الجليل أحمد بن علي المقريزي ، القاهري. فقد عاش حقبة طويلة بين عامي ١٣٦٤ ، ١٤٤٢ ، معاصرا أسرتين مملوكيتين : المماليك البحرية والمماليك الشراكسة . فقد ولد المقريزي سنة ١٣٦٤ بحارة برجوان بقسم الجمالية اليوم . وقد عرفت هذه الناحية بصخبها وضوضاء الحياة فيها ، كفل جده لأمه تعليمه وكان اسمه ابن الصايغ الحنفي ، وانكب على التحصيل والتعليم ، وأظهر نجابة ، ثم درس الفقه بعد انتقاله الى المذهب الشافعي . وبعد أن أكمل تعليمه ، عمل موقعا بديوان الانشاء بالقلعة . فكان المقريزي يجتاز كل يوم الشارع الأعظم الذي يخترق القاهرة بالقرب من النحاسين الى باب زويلة ، فقصبة رضوان ، فالخيامية والسروجية والمغربلين ، ثم يتجه الى القلعة حيث كان يعمل . ثم غدا بعد ذلك قاضيا عند قاضي القضاة الشافعية ، فاماما لجامع الحاكم ، ومدرسا للحديث بالمدرسة المؤيدية . وفي عام ١٣٩٨ اختاره السلطان برقوق لوظيفة محتسب القاهرة والوجه البحري ، وهي احدى الوظائف الهامة آنذاك ، فتولاها ، ثم تنحى عنها مرتين في عامين . وفي ذلك الوقت تزوج المقريزي وأنجب .

وقد تقلب المقريزي في عدة مناصب قضائية في القاهرة ودمشق ، وكانت له حظوة عند الملك الظاهر برقوق (١٣٨٢ - ١٣٨٩) (١٣٩٠ - ١٣٩٩) ، ثم عند ولده الملك الناصر فرج من بعده (١٣٩٩ - ١٤٠٥) (١٤٠٥ - ١٤١٢) . ثم زهد في الوظائف العامة ، واستقر في القاهرة ، وتفرغ الى البحث والكتابة ، وخص مصر وأخبارها وآثارها بأعظم قسط من جهوده ، وبحوثه ، وكتب في ذلك عدة كتب جليلة .

وهكذا نرى أن العصر الذي عاش فيه المقريزي قد امتد من الثلث الأخير في القرن الرابع عشر الى حوالي منتصف القرن الخامس عشر . وقد عاصر المقريزي من ملوك مصر أكثر من عشرة متعاقبين . (١)

وهكذا نرى أنه أدرك مرحلتين هامتين في تطور مدينة القاهرة والمجتمع المصري. الاولى: في أواخر القرن ١٤ حينما كانت القاهرة بعد ما أصابها من وباء ، ترتدي ثوبا جديدا من الحياة ، والثانية : بعد المحن التي تتابعت عليها بين عامي ١٤٠٣ ، ١٤٠٩ ، من وباء وغلاء ، حيث عادت ثانية تسترد عمرانها وبهاءها .

اذن فلا غرو أن يشاهد بعينيه تلك الأحداث الهامة ، ويرى ما استحدث في القاهرة من التطورات والمباني العظيمة ، ثم يخلد ذكراها في

(١) الملك الأشرف : شعبان (١٣٦٣ - ٧٧) والملك المنصور علي ٢ (١٣٧٧ - ٨١) ، الملك الصالح حجي ٢ (١٣٨١ - ٨٢) (١٣٨٩ - ١٣٩٠) والملك الظاهر برقوق ، والملك الناصر فرج ، والملك المنصور عبد العزيز (١٤٠٥) ، والمؤيد شيخ (١٤١٢ - ٢١) والملك المظفر أحمد (١٤٢١) والملك الظاهر ططر (١٤٢١) ، والملك الصالح محمد (١٤٢١ - ٢٢) والملك الأشرف برسباي (١٤٢٢ - ١٤٣٨) والملك العزيز يوسف (١٤٣٨) والملك الظاهر جقمق (١٤٣٨ - ١٤٥٣) .

مؤلفاته القيمة ، ولا سيما الخطط والسلوك (٢)

والقاهرة فى أيام المقريزى ، هى تلك المدينة الحسناء التى يتابع القارىء وصفها فى ألف ليلة وليلة ! وليست القاهرة وقفا على مساجد ومدارس ووكالات وخانات ، فانها قبل كل شيء ، قلب الديار النابض ومبعث ثقافتها الأصيلة ، ومنارة دينها ، وشريان تجارتها ، ومتنزه أهلها !

كانت القاهرة آنذاك تشغل المساحة التى كانت تشغلها حتى منتصف القرن التاسع عشر ، قبل أن تتسع وتمتد وتقوم ضواحيها المستحدثة التى انشئت منذ نصف قرن أو أكثر بقليل . تلك القاهرة التى أجاد وصفها مئات من الرحالة والمستشرقين والعلماء من أهل الشرق والغرب وفى طليعتهم : ابن سعيد وابن جبير وابن بطوطة وعبد اللطيف البغدادى وناصر خسرو ، وابن خلدون ، والمقرى ، وويلكنسون وبورخاردت ولين ، وجون فيلبس وهاى . وهؤلاء جميعا أجادوا حقا وصف المدينة فى مؤلفاتهم أو لوحاتهم الخالدة . والذين يدققون النظر فيما كتبه هؤلاء ، أو فيما رسموه من اللوحات ، يتصورون جليا ، تلك القاهرة التى كانت حتى منتصف القرن ١٩ تحمل طابع مدن القرون الوسطى !

خطط القاهرة المقريزية

وقد اشتملت القاهرة فى ذلك الحين على عدة خطط ، تفصل بعضها عن بعض البوابات الخشبية الضخمة التى كانت توصد على سكان الحى بعد الغروب . وأهم هذه الخطط : خط خان الوراقة ، وخط باب القنطرة ، وخط بين السورين ، وكان يمتد من باب الكافورى فى الغرب الى باب سعادة ، وكانت بهذا الخط ، قناطر اللؤلؤة وقناطر دار الذهب ، وقنطرة الغزالة وكانت بجوار قنطرة الموسكى . وخط الكافورى الذى كان موضعه بستانا قبل بناء القاهرة المعزية . وخط الخرنفش وكان بين حارة برجوان والكافورى . وخط باب المارستان ، وخط بين القصرين وقد كان من أعمر أخطاط القاهرة ولا سيما فى أيام الفواطم . ومن الخطط أيضا خط الخشبية وخط سعيفة العداس ، وخط البندقانيين ، وخط دار الديباج ، وقد سمى بهذا الاسم لأن دار الوزير يعقوب بن كلس كانت عملت دارا ينسج فيها الديباج والحرير برسم خلفاء الفاطميين وصارت تعرف بدار الديباج فنسب اليها الخط . وكانت هناك أيضا عدة أخطاط أخرى احتوت عليها القاهرة .

القصور والدور

وقد تناثرت القصور والدور فى أحياء القاهرة ، وأهمها قصور المماليك ولا تزال آثار بعضها باقية . كبقايا قصر بشتاك ، وبوابة دار منجك السلحدار (٧٤٨ هـ / ١٣٤٧) بالقرب من جامع السلطان حسن ، وقصر الأمير ماماى الذى بقيت منه تلك الشرفة الرائعة التى تعرف اليوم ببيت القاضى . جميع هذه المنشآت كانت فى أروع حلتها آنذاك . وكان يقع قصر بشتاك فى أيام المقريزى تجاه الدار البيسرية ، وكان يقصد اليه من باب البحر الذى عرف بباب قصر بشتاك تجاه مدرسة الحديث الكاملية . وقد وصف مؤلف الخطط دور القاهرة وصفا جيدا ، فذكر منها عددا وفيرا ، نذكر هنا أهمها : دار الأحمدى ودار قراسنقر ، ودار أمير مسعود ودار بيبرس الحاجب ودار الذهب ، ودار طولباى ، ودار البقر ، ودار الأمير طاز ، ودار صرغتمش .

الخانات والفنادق

وفى أثناء القرن الرابع عشر ازدهرت القاهرة بفنادقها وخاناتها ووكالاتها . فقد كان أمراء المماليك يدركون الفوائد التى تعود عليهم من بناء الوكائل الفسيحة ، فكان يفخر الأمير اذا شيد وكالة كبيرة ، تعود عليه كل غرفة من غرفها بايجار شهرى طيب . وكان من أشهر خانات القاهرة ، خان مسرور وكان يباع الرقيق فى ساحته . وكان مسرور هذا خادما من خدام القصور واختص بالسلطان صلاح الدين . وقد أدرك المؤرخ المقريزى ذلك الخان وهو فى غاية العمارة ، وكان ينزل فيه أعيان التجار الشاميين بتجارتهم حتى تهدمت عدة أماكن منه .

وخان السبيل الذى شيده خارج باب الفتوح ، الأمير بهاء الدين أبوسعيد قراقوش، ووزير صلاح الدين وعتيقه ، لابناء السبيل والمسافرين دون أجر .

وفندق بلال المغيثى الذى أنشأه الأمير الطواشى

(٢) محمد عبد الله عنان : مصر الاسلامية وتاريخ الخطط المصرية ، ص ٥٢ - ٥٦ . ط . دار الكتب المصرية . القاهرة (١٩٣١) .

حسام الدين بلال المغيثى أحد خدام الصالح وكان يقع بين خط حمام خشيبة وحارة العدوية . وقد قال المقريزى عنه : « لقد كنت أدخل فيه ، فاذا بدائرة صناديق مصطفة ما بين صغير وكبير ، فلا يبقى من الفندق غير ساحة صغيرة بوسطه ، وتشتمل الصناديق من الذهب والفضة ما يجل وصفه » . وكان بالقاهرة فندق دار التفاح تجاه باب زويلة ، وترد اليه الفاكهة على اختلاف أنواعها مما ينبت فى بساتين ضواحى القاهرة ، ومن التفاح والكمثرى والسفرجل الوارد من الشام . وقد أنشأ هذا الفندق الأمير طوزدمو بعد عام ٧٤٠ هـ / ١٣٣٩ ، وعلاوة على تلك الفنادق ، كانت هناك فنادق ابن قريش ، وطار نطاى (خارج باب البحر ظاهر المقسى) وكان ينزل فيه تجار الزيت .

الأسواق

وكان بمدينة القاهرة وظواهرها من الأسواق شىء كثير جدا ، ذكر المقريزى اهمها . وكانت القصبة أعظم أسواق مصر ، احتوت على اثنى عشر ألف حانوت ، وامتدت من حى الحسينية الى المشهد الحسينى ، ولقد أدرك المقريزى تلك الجهة ورآها عامرة بالحوانيت الشباصة بشتى المآكل والمشارب والأمتعة التى تبهج رؤيتها . وقد تفرعت على هذه الأسواق أسواق صغيرة أخرى ، أهمها سوق باب الفتوح ، وسوق حارة برجوان ، وسوق الشماعين ، وسوق الدجاجين ، وسوق بين القصرين التى اعتبرت من أعظم أسواق الدنيا، ثم سوق السلاح وكانت تمتد بين مدرسة الظاهر بيبرس وبين باب قصر بشتاك وقد جددت بعد أيام الفواطم وجعلت لبيع النشاب والزرديات وغيرها من آلات السلاح ، وسوق باب الزهومة ، وسوق اللحميين ، والخراطين وغير ذلك من السويقات العديدة .

الحمامات

ولقد اشتهرت القاهرة بما كان فيها من الحمامات الفاخرة النظيفة ، والمعروف ان العزيز بالله نزار بن المعز لدين الله الفاطمى ، كان أول من بنى الحمامات بالقاهرة . وقد ذكر القاضى القضاعى انه كان فى مصر الفسطاط ألف ومائة وسبعون حماما ، وأهم الحمامات التى ورد ذكرها

فى خطط المقريزى حمام السيدة العامة ، وحمام الساباط ، وحمام لؤلؤ ، وحمام تتر ، وحمام الذهب وحمام السلطان وحمام خوند وحمام الرومى وحمام القاضى وحمام بشتك وغيرها ... وقد أطنب جميع الرحالة من أهل الشرق والغرب فى مدح تلك الحمامات وأجادوا وصفها .

المساجد والمدارس

أما مساجد القاهرة فى أيام المقريزى ، فحدث عنها كثيرا . مساجد شيدت فى أيام الطولونيين، والفاطميين ، والأيوبيين ، والمماليك ، فازدانت بها أحياء القاهرة وحاراتها وميادينها .. : الأزهر والحاكم بأمر الله والأقمر ، وجامع الظاهر بيبرس ومساجد سلاطين أسرة قلاوون ومدارسهم العديدة ولقد شاهد المقريزى الكثير منها وهى تشيد ، كمسجد أيتمش البجاسى بباب الوزير (٧٨٥ هـ/ ١٣٨٣) ، ومسجد السلطان برقوق بالنحاسين (٧٨٦ ـ ٨٨) / (١٣٨٤ ـ ٨٦) ، ومدرسة اينال اليوسفى بالخيامية (٧٩٤ / ١٣٩٢) ومسجد الكردى (المدرسة المحمودية) بالخيامية (٧٩٧ / ١٣٩٥) ، ومدرسة مقبل الداودى بالحمزاوى (٧٩٨ / ١٣٩٥) ، وخانقاه الناصر فرج بن برقوق بالقرافة الشرقية (٨٠٣ ـ ٨١٣ ـ (١٤٠٠ ـ ١٤١١) ، ومدرسة الأمير سودون بسوق السلاح (٨٠٤ / ١٤٠١) ، وجامع جمال الدين يوسف الاستدار بالجمالية (٨١١/١٤٠٨)، ومسجد الامام الليث بمقبرة الامام الشافعى ، ومدرسة العينى (٨١٤ / ١٤١١) ، ومسجد قايتباى المحمدى بشارع الصليبة (٨١٦/١٤١٣)، جامع السلطان المؤيد بشارع السكرية (٨١٨ ـ ٢٣) ـ (١٤١٥ ـ ١٤٢٠) ، ومدرسة القاضى عبد الباسط بالخرنفش (٨٢٣ / ١٤٢٠) ،

والمدرسة الأشرفية (٨٢٩ / ١٤٢٥) ، ومسجد جانى بك بالمقربلين (٨٣٠ / ١٤٢٦) ، ومسجد جوهر اللاله بدرب اللبان (٨٣٣ / ١٤٣٠) ، ومسجد السويدى بمصر القديمة ، وخانقاه ومسجد السلطان برسباى بالقرافة الشرقية (٨٣٥/١٤٣٢) ومدرسة تغرى بردى بالصليبية (٨٤٤ / ١٤٤٠)، ومسجد قراقجا الحسنى بدرب الجماميز (٨٤٥ / ١٤٤١) .

لقد شاهد المقريزى تلك العمائر الدينية وهى تعلو يوما بعد يوم بجدرانها وقبابهـا ومنائرها الجميلة (٣) .

وكانت المساجد والمدارس الملحقة بهـا تعج بالعلماء والطلبة من أبناء مصر والبلدان الاسلامية. وقد زودت بالمكتبات التى يرجع اليها هؤلاء ، فقد كانت عامرة بخزانات الكتب ، ومن أشهرها مكتبة مدرسة وخانقاه الظاهر برقوق ، وقد اشـترط واقفها الأمير جمال الدين محمود أن لا يخرج لأحد منها كتـاب الا أن يكون فى المدرسة : وبهذه المكتبة جمعت نوادر الكتب الاسلامية . كما كان بخانقاه برقوق خزانة كتب كبيرة . وكذلك مكتبة الأمير جمال الدين الاستادار بمدرسته بالجمالية ، ومكتبة المدرسة المؤيدية .

ومكتبة المدرسة الأشرفية التى بناها السلطان برسباى (٨٢٦ ــ ٨٢٩) التى احتوت على مجموعة طيبة من كتب الحديث واللغة والآداب والمصاحف. وكان بالقاهرة ، عدة مكتبات تنسب الى السلطان قايتباى العظيم ، ففى مدرسته الـكبيرة بالقرافة أودع خزانة كتب ، كذلك كان فى مدرسته بقلعة الكبش ، كما تنافس أمراؤه فى هذا السبيل ، ومن هـؤلاء الأمـير يشـبك الدوادار الذى كان محبا للعلماء والفقهاء ، يقتنى المصاحف الشريفة والكتب (٤) .

ليس هذا فحسب ، فان قاهرة المقريزى تتسع لها المجلدات وليس بضع صفحات . وحسبى أن يرضى القارىء بمواصلة الحديث عن أشياء أخرى تتصل بمدينتنا التاريخية النبيلة !

قناطر القاهرة

وفى أيام المقريزى ، كان الخليج الكبير يشق قلب المدينة من جنوبها الى شـمالها ، فكان من البديهى أن تقام عليه عدة قناطر لتيسير التنقل بـين أجزاء القاهرة ، فكانت قنطرة السد واحدة من أهمها . كان يتوصل بها الى منشاة المهرانى من شاطىء الخليج الغربى . وقناطر السـباع بجانب خط السبع سـقايات من جهة الحمراء القصرى وجانبها الآخر من جهة جنان الزهرى ، وكان أول من أنشاها الملك الظـاهر ركن الدين بيبرس ونصب عليها سباعا منحوتة من الحجر ، لسميت بهذا الاسم ، وكانت عالية ، هدمها الملك لناصر محمد بن قلاوون ثم أعاد بناءها بشكل آخر لتنسب اليه ، وانتهى منها فى عام ٧٣٥ هـ / ١٣٣٤ .

وقنطرة عمر شاه ، وكانت على الخليج أيضا ، وتصل ما بين شـاطىء الخليج الغربى وحكر قوسـون ، وقنطرة أق سـنقر وتصل خط قبر الكرمانى ومن الحبانيـة الى شـاطىء الخليج الغربى ، وقنطرة باب الخرق وكان موضعهـا ساحلا ومورده للسقايين فى أيام الفواطم ، فلمـا أنشأ الملك الصالح نجم الدين الميدان السلطانى بأرض اللوق فى سنة ٦٣٩ هـ / ١٢٤١ أنشأ هذه القنطرة ليمر عليها الى الميدان المذكور ، وقنطرة الموسكى ، ويتوصل اليها من باب الخوخة ، وباب القنطرة (من أبواب سور القاهرة الغربى) وقد أنشأها الأمير عز الدين موسك قريب السلطان صلاح الدين ، وقنطرة الأمير حسـين ، وقنطرة باب القنطرة ويمر فوقها الى المقس وأرض الطبالة (فى الفجالة اليوم) وأول من شـيدها القائد جوهر الصقلى . وقنطرة باب الشـعرية ويسلك اليها من باب الفتوح للوصول الى أرض الطبالة وعرفت فيما بعد بقنطرة الخروبى . والقنطرة الجديدة وقناطر الأوز ويتوصل اليها من الحسينية وقناطر بنى وائل التى أنشأها الملك الناصر محمدبن قلاوون سنة ٧٢٥ هـ / ١٣٢٥ ، وعرفت بهذا الاسم لأنه كان يسكن بها عرب بنى وائل .

---

(٣) دهش المـسيور اوجييه دى انجلور الذى زار القاهرة عام ١٣٩٥ من كثرة مساجد المدينة ، فقدر عددها ١٢٠٠٠ مسجد ، وقد ذكـر انه كان فيها بعض الكنائس الكبيرة الرائعة البناء . وذكر سائح أوربى آخر انه لو جمعت جوامع القاهرة ومساجدها فى مكان واحد لشـغلت مساحة مدينة أورليان الفرنسية .

Anglure, Ogier d' : Le saint voyage de Jérusalem, edited by François Bonnardot and Auguste Longnon, Paris, Firmin Didot, 1878.

(٤) عبد اللطيف ابراهيم : دراسـات فى الـكتب والمكتبات الاسلامية ص ٢٧ ــ ٣٥ .

وقنطرة الأميرية وهي آخر ما على الخليج الكبير من القناطر بضواحي القاهرة بالقرب من المطرية وكان منشئها الملك الناصر أيضا ·

وهناك قناطر غير التي ذكرناها ، لم يبق منها شيء اليوم ·· وتحمل بعض الأحياء أسماءها على سبيل الذكرى ·

الخليج الناصري والخليج الكبير

ولنبدأ الحديث عن الأول · فقد كان يخرج من النيل ويلتقي بالخليج الكبير · أمر بحفره الناصر محمد بن قلاوون لتمر فيه السفن الى ناحية سرياقوس وقد بدىء في حفره سنة ٧٢٥هـ/١٣٢٥ وجرى الماء فيه بعد شهرين ، وسارت فيه السفن المحملة بالغلال وغيرها · ثم اشترى الناس عدة أراض غرسوا فيها الاشجار وأخذوا في العمارة على حافتي الخليج ، فعمرت المنطقة بين المقس وساحل النيل عند بولاق ، كما كثرت المباني حتى اتصلت من اوله بموردة البلاط الى حيث يصب في الخليج الكبير بأرض الطبالة ، وتنافس الناس في السكن هناك ، واقاموا الحمامات والمساجد والاسواق ، وصار هذا الخليج وما يحفل به من أهم مواطن الفرح ، ومنازل اللهو والقصف الى أن منعت السفن منه ·

اما الخليج الكبير او المصري (ويعرف اليوم بشارع بور سعيد) فقد كان يخرج من النيل جنوبي قصر العيني عند السواقي السبع التي كانت تمد القلعة بالمياه(٥) · وكان الخليج يسير ناحية الشمال الشرقي ، ثم ينعطف الى الشرق الجنوبي حتى يصل الى قناطر السباع حيث ميدان السيدة زينب اليوم ، ثم يعود سيره الى الشمال الشرقي مارا غربي بركة الفيل ، ثم غربي درب الجماميز ، ثم غربي باب الخرق (ميدان أحمد ماهر اليوم) ، ثم يخترق سور القاهرة عند باب الشعرية ، وهو يعرف اليوم بباب العدوى ، ثم يسير خارج القاهرة الى جامع الظاهر بيبرس ، ثم يسير بين المزارع الى ناحية الزاوية الحمراء والأميرية وسرياقوس والخانكة ·

وكان يقع الى غربي الخليج من الشمال أرض الطبالة وكانت تقدر مساحتها بحوالي مائتي فدان ، كان الخليفة المستنصر بالله قد وهبها الى السيدة تسب الطبالة ، فسميت المنطقة باسمها · وقد تغنى بعض الشعراء بما اتسمت به ولا سيما في أيام الربيع · فقال عنها الشاعر المصري سيف الدين علي :

الى طبالة يعزون أرضا لها من سندس الريحان بسط
رياض كالعرائس حين تجلى يزين وجهها تاج وقرط

وكان يلي أرض الطبالة خط المقس ، وقد شمل المنطقة التي تحد اليوم من الشرق بشارع بور سعيد ، ومن الشمال بشوارع الطبلة والطواشي والشمبكي وبين الحارات ، ومن الغرب ميدان رمسيس وشارع رمسيس وشارع عماد الدين (محمد فريد) · ومن الجنوب بشارع قنطرة الدكة (نجيب الريحاني اليوم) وشارع الفوطية وشارع سوق الزلط وشارع الخراطين حتى يقابل شارع بور سعيد ·

اما جنوب خط المقس فكانت أراض زراعية يغمرها ماء النيل سنويا وكان يتخلف فيها بعد الفيضان بركة عرفت ببركة الأزبكية ، والى الشمال الغربي منها ، كان يقع حي النصارى بحدويه واوقته ، حيث أقام بعض الأقباط ، وقد نقلت اليه البطريركية القبطية في أيام الحملة الفرنسية عام ١٧٩٩ من مقرها بحارة الروم (قسم الدرب الأحمر) ·

اما شرق بركة الأزبكية ، فكان حي الأفرنج ، ويحد غربا بالبركة ومن الشرق بالخليج المصري ، ومن الشمال بخط المقس ، ومن الجنوب بشارع الموسكي وبمقبرة كبيرة ، عرفت بمقبرة الأزبكية (نسبة الى الأمير أزبك) ، وكان بجوارها جامع أزبك الذي هدم عام ١٨٧٥ (٦) ·

وقد ظل الخليج المصري مستعملا في ارواء القاهرة وبعض ضواحيها قرونا عديدة الى أن نشأت شركة مياه القاهرة في القرن الماضي ، ومدت أنابيب المياه الى بعض الأحياء ، ثم أصبح مباءة تلقى بها فضلات البيوت المطلة عليه · وفي عام ١٨٩٧ تعاونت شركة ترام القاهرة مع الحكومة على ردمه ، ومد به خط الترام الذي يصل ما بين نهاية حي غمرة الى مذبح القاهرة مارا بميدان السيدة زينب ·

---

(٥) تعرف منطقة السواقي السبع اليوم بفم الخليج ·

(٦) من مذكرات عن تاريخ مدينة القاهرة كتبها المؤرخ القاهري محمد رمزي (بك) ·

وأخيرا ، لم يمدنا المقريزى باحصائية لعدد سكان القاهرة فى أيامه • ولكن ذكر بعض الرحالة الأوربيين المعاصرين ، فيما كتبوه ، ان القاهرة كانت دواما تعج بالسكان • فكتب سيمون سيميونس فى عام ١٣٢٢ يقول :

ما دام ينقصنا الاحصاء الصحيح لعدد سكان القاهرة ، ففى فكرى ان مساحتها تبلغ ضعف مساحة باريس ، ويعيش فيها أربعة أمثال سكان العاصمة الفرنسية • وانى اذا ذكرت رقما أكبر ، فسيكون تقديرى أقل من الحقيقة •

وذكر جوتشى دى دينو فى نهاية القرن الرابع عشر دون مبالغة : « ان بابيلون (مصر القديمة) هى المدينة القديمة ، والقاهرة أحدث منها ، أسست ونشأت بعدها • وسكان المدينتين لا يحصون ، ومع ذلك يمكن القول بأن فى امكانهما تعبئة جيش مؤلف من ستمائة الى ثمانمائة الف من الجند المسلحين • وفيهما يعيش حوالى ثلاثة ملايين نسمة ، وأن عددا كبيرا لا سكن لهم فى المدينة » •

أما الرحالة فريسكوبالدى (٧) ، فقد ذكر « ان عدد سكان القاهرة كان أكبر من عدد سكان توسكانيا الايطالية كلها • وان شارعا واحدا فيها يعيش فيه أكثر من سكان مدينة فلورنسة بأسرها ويقول سيمونى سيجولى عن مساحة القاهرة : « ان مدينة القاهرة تمتد طولا حوالى ١٢ ميلا ، ويقدر محيطها ٣٠ ميلا تقريبا ، ويسكن فيها ما يقرب من ٣٠٠٠٫٠٠٠ نسمة» • ويذكر فريسكوبالدى فى مكان آخر من كتابه « انه فى أوائل القرن الخامس عشر ، كانت تمتد المدينة طولا حوالى ١٥ ميلا وما يقرب من خمسة أميال عرضا » •

أما عن شوارع القاهرة الكبرى ، فقد اتفق معظم الرحالة على انه كان بها ثلاثة شوارع رئيسية كبرى ، منها الشارع الأعظم الذى كان يخترق المدينة من شمالها الى جنوبها ، وهى تكاد تكون مستقيمة وتحف بها المساجد الأنيقة والمدارس والدور والحوانيت ••• وهذا بالاضافة الى الشوارع والحارات والأزقة الصغيرة •

لقد كتب كثير من المؤرخين والرحالة ، وعلماء الأثار والفنون والاجتماع أسفارا عن القاهرة فى جميع اللغات ، لا يحصى عددها • فاذا أقدمت على كتابة هذا المقال عن تلك المدينة فى أيام المقريزى ، مؤرخها المرموق ، فما أذكره لا يتناسب مع ما تستحقه القاهرة ، تلك المدينة الاسلامية المجيدة التى قال عنها يوجين فرومنتان ، الكاتب والفنان الفرنسى (١٨٢٠ ـ ١٨٧٦) :

« أدخل هذه المدينة التى لا ند لها ، وقلبى مشبع بالمسرة والابتهاج » •

فقد حاولت أن أعطى القارىء عنها لمحة عاجلة، أو ان أرسم له لوحةصغيرة لتلك القاهرة المقريزية فى أسطر معدودات • ولا شك أن للقاهرة تلك الأيام الخوالى عشاقا عديدين • أليست هى أم الدنيا ؟

ان للقاهرة مكانتها السياسية ، فهى قاعدة العروبة ومنارة الاسلام وهى صاحبة مركز اقتصادى وثقافى يحسدها عليه كثير من مدن الشرق والغرب • وهى ما زالت الى اليوم مصدر وحى والهام لهؤلاء الفنانين الذين يرسمون جمالها وفتنتهـا وروعتها فى لوحاتهم الجميلة : زقاق تحف به المشربيات ، سبيل يعلوه كتاب ، مسجد تطل عليه المئذنة والقباب ، عقد باب يحمل نقشا زخرفيا ، أناس يتجمعون فى وكالة أو خان قديم ••

وجميل أن يضع اليوم مهندسو التخطيط مشروعاتهم الكبرى فى اعادة تخطيط المدينة ، وأن يفكروا فى شق الطرق او توسيعها أو هدم مبنى « للصالح العام » ، وجميل أيضا أن يبقوا على تراث مدينتنا الخالدة ، ويكونوا حفاظا عليها ، فالمبانى تحكى همة البانى فى كل عصر •

تلك آثارنا تدل علينا فانظروا بعدنا الى الآثار

فى هذا الجزء من العالم الذى يعد تاريخه بآلاف السنين ، تستقبل القاهرة عيدها الألفى الأول • و « المجلة » اذ تبدأ من هذا العدد سلسلة من المقالات عن ماضى القاهرة ومستقبلها ، لتشترك فى هذه الذكرى مع سائر المؤسسات الثقافية فى الجمهورية العربية المتحدة والوطن العربى الكبير وعالم الحضارة بأسره ، ترجو أن تساهم بذلك فى اعطاء تفسير حديث وحى وعملى لأسطورة بناء القاهرة : أسطورة مدينة قامت قواعدها وشمخت بارادة الله • وسواعد البشرية •

---

7) Frescobaldi : *Viaggis in Egitto e in Terra Santa*, Roma 1818 e Parma 1854.

كهل صغير السن

للشاعر: أمل دنقل

ـ ١ ـ

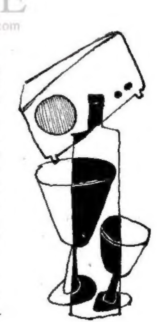
اعرف ان العالم فى قلبي ٠٠ مات !
لكنى حين يكف المذياع ٠٠ وتنغلق الحجرات :
انبش قلبى ، اخرج هذا الجسد الشمعى ٠٠
واسجيه فوق سرير الآلام ٠
افتح فمه ، اسقيه نبيذ الرغبة
فلعل شعاعا ينبض فى الاطراف الباردة الصلبة
لكن ٠٠ تتفتت بشرته فى كفى ٠٠
لا يتبقى منه ٠٠ سوى : جمجمة ٠٠ وعظام !

ـ ٢ ـ

تنزلقين من شعاع لشعاع ٠٠
وانت تمشين ـ تطالعين ـ فى تشابك الاغصان فى الحدائق
حالمة بالصيف فى غرفات شهر العسل القصير فى الفنادق
ونزهة فى النهر ٠٠ واتكاءة على شراع !
وفى المساء ، فى ضجيج الرقص والتعانق
تنزلقين من ذراع لذراع !
تنتقلين فى العيون ، فى الدخان العصبى، فى سخونة الايقاع!!
وفجاة ٠٠ ينسكب الشراب فى تحطم النوارق
يبل ثوبك الفراشى من الأكمام ٠٠ حتى الخاصره !
وحين يفغر المغنى فمه ٠٠ مرتبكا
تنفجرين ضحكا ٠٠
تشتعلين ضحكا ٠٠
وتخلعين الثوب فى تصاعدات النغم الصارخ ٠٠ والمطارق
وتخلعين خفك المشتبكا
وفى امتزاج الألم الشهى والاضواء ٠٠ والمرايا
تواصلين رقصك المجنون فوق الدم والشظايا

ـ ٣ ـ

عينا القطة تنكمشان ٠٠
فيدق الجرس الخامسة صباحا !



اتحسس ذقني النابتة ‥ الطافحة بثورا وجراحا
(‥ اسمع خطو الجارة فوق السقف ‥
وهي تعد لساكن غرفتها الحمام اليومي ‥ !)
دفء الأغطية ، خرير الصنبور ،
خشخشة المذياع ، عذوبة جسدي المبهور ٠
(‥ والخطو المتردد فوقي ‥ ليس يكف ‥ !)
لكني ‥ في دقة بائعة الالبان :
تتوقف في فكي ‥ رغوة معجون الاسنان !!

– ٤ –

في الشارع ‥
اتلاقى – في ضوء الصبح – وظل الفارع
‥ نتصافح ‥ بالأقدام !

– ٥ –

حبيبتي في الغرفة المجاورة
اسمع وقع خطوها في روحة وجيئة ‥
اسمع قهقهاتها الخافتة البريئة ‥
اسمع تمتماتها المحاذرة ‥
حتى حفيف ثوبها ‥ وهي تدور في مكانها ‥
تهم بالمغادرة !

(يومان ‥ وهي ان دخلت ‥
تشاغلت بقطعة التطريز !
بالنظر الساهم من شباكها الى الافريز !
ولا تجيب ان سألت !!)
وعندما مرت على : بقعة مضيئة
ألقت وراء ظهرها ‥ تحية انصرافها الفاترة
فاحتقنت أذناي ، واختبأت في اعمدة الوظائف الشاغرة
حتى مضت عن المكان !!

– ٦ –

أطرق باب صديقي في منتصف الليل

(تثب القطة من داخل صندوق الفضلات)
كل الابواب العلوية والسفلية تفتح .. الا بابه
وانا اطرق .. اطرق ..
حتى تصبح قبضتي المحمومة : خفاشا يتعلق في « بندول »
يتدفق من قبضتي المجروحة خيط الدم
يترقرق .. عذبا .. منسابا .. يتساند في المنحنيات
تغتسل الرئتان المتعبتان من اللون الدافيء ،
ينطفيء السم ..
يتلاشى الباب المغلق .. والأعين .. والأصوات
... وأموت على الدرجات !!

ـ ٧ ـ

تدق فوق الآلة الكاتبة القديمة ..
وعندما ترفع راسها الجميل في افتراق الصفحتين
تراه .. في مكانه المختار .. في نهاية الغرفة
يرشف من فنجانه .. رشفه
يريح عينيه على المنحدر الثلجي .. في انزلاق الناهدين !!
(.. عينيه هاتين اللتين ..
تغسل آثارهما عن جسمها ـ قبيل أن تنام ـ مرتين !)
وعندما ترمقه بنظرة كظيمة
فيسترد لحظة عينيه : يبتسم
وهي تشد ثوبها القصير فوق الركبتين !!
في آخر الأسبوع :
كان يعد ـ ضاحكا ـ اسنانها في كتفيه
فقرصت أذنيه ..
وهي تدس نفسها بين ذراعيه ،
وتشكو الجوع !!

ـ ٨ ـ

حين تكونين معي أنت ..
اصبح وحدي .. في بيتي !!

ـ ٩ ـ

جاءت الى .. وهي تشكو الغثيان والدوار
(.. انفقت راتبي على اقراص منع الحمل !)
ترفع نحوي وجهها المبتل
تسالني عن حل !
هنأني الطبيب ! حينما اصطحبتها اليه في نهاية النهار
رجوته أن ينهي الأمر .. فثار (.. واستدار
يتلو قوانين العقوبات على .. كي اكف القول !)
هامش :

(افهمته أن القوانين تسن دائما .. لكي تخرق.

ان الضمير الوطنى فيه يملى أن يقل النسل ..
ان الأثاث صار غاليا .. لان الجدب اهلك الاشجار
لكنه ..كان يخاف الله.. والشرطة.. والتجار!)

– ١٠ –

فى ليلة الزفاف ، فى التوهج المرهق
ظلت تدير فى الوجوه وجهها المنتصر المشرق !
وحين صرنا وحدنا – فى لحظة الصمت الكثيف الكلمات –
داعبت الخاتم فى أصبعها الايسر .. ثم انكمشت خجل !
(.. كانوا – وراء الباب – يكنسون النور والقلا ..
وتخلع الراقصة الشقراء عريها .. وتحسب الهبات !)
قلت لها : « ما أجمل الحفلا »
فاطرقت باسمة الغمازتين والسمات
وعندما لمستها : تثلجت اطرافها الوجل !
وانفتلت عجلى .. !
كأنها لم تذق الحب .. ولم يثر بصدرها التنهدات !!

– ١١ –

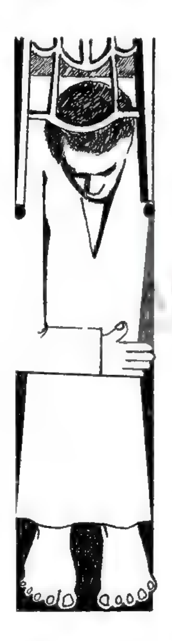
مذ علقنا فوق الحائط .. اوسمة اللهفة
وهى تطيل الوقفة فى الشرفة !
واليوم ..
قالت ان حبال الصوتية تقلقها عند النوم !
.. وانفردت بالغرفة !!

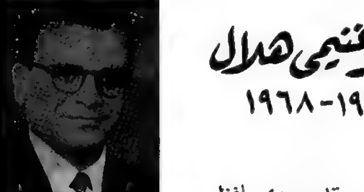
– ١٢ –

فى جلسة الافطار .. فى الهنيهة الطفلية البكرة
أعصب عينى بالصحيفة التى يدسها البائع تحت الباب
وزوجتى تبدأ ثرثرتها اليومية المثابرة
وهى تصب شايها الفاتر فى الاكواب
(.. تقص عن جارتها التى ارتدت ..
وجارها الذى اشترى ..
وعن شجارها مع الخادم .. والبواب .. والقصاب)
ثم تشد من يدى : صفحة الكره !!

– ١٣ –

العالم فى قلبى مات
لكنى حين يكف المذياع وتنغلق الحجرات
اخرجه من قلبى ، وأسجيه فوق سريرى
اسقيه نبيذ الرغبة
فلعل الدفء يعود الى الاطراف الباردة الصلبة
لكن .. تتفتت بشرته فى كفى
لا يتبقى منه سوى : جمجمة .. وعظام !
.. ... وانام !!





محمد غنيمي هلال
١٩١٦-١٩٦٨

بقلم : صبري حافظ

وهو يحث الخطى نحو عامه الثالث والخمسين غاب .. تعثرت في المرض خطواته فمضى في السابع والعشرين من يوليو مدثرا بالصمت مثخنا بالجراح . بعدما استطاع المرض الكئيب ان يقهر في داخله ارادة الحياة . فانطفأت بذلك حياة واحد من أكثر الدارسين اخلاصا ومن اعمقهم فهما لطبيعة الدراسات الادبية والنقدية . واحد من الذين بذلوا للعمل الدءوب حياتهم ، بعيدا عن الاضواء والمطامع معيدا بذلك للاذهان صورة العالم العاكف من الشبيبة المخلص للدرس والتحصيل . وهذا الاخلاص الشديد هو الذى حال - في اعتقادى - بينه وبين المشاركة الواضحة في الحياة العامة كالكثيرين من ابناء جيله .

محمد غنيمي هلال ينتمي الى نفس الجيل الذى انجب نجيب محفوظ (١٩١٢) وعادل كامل (١٩١٦) ومحمد مندور (١٩١٧) ولويس عوض (١٩١٥) وفتحي رضوان (١٩١١) .. هذا الجيل الذى ولد على امتداد السنوات القليلة التى سبقت ثورة ١٩١٩ ومهدت لها .. وتفتح وعيه على العالم بعدما التهم الفشل اكثر منجزات هذه الثورة القومية العظيمة .. لكن مساهمة غنيمي هلال في حياتنا الادبية تأخرت عن مساهمة ابناء جيله هؤلاء لاكثر من عشر سنوات .. ويرجع هذا التأخير الى عوامل عديدة سنحاول ان نريق عليها الضوء ونحن نبدأ معه رحلة الحياة منذ بواكير الصبا .

ولد محمد غنيمي هلال في ١٨ مارس عام ١٩١٦ بقرية سلمنت مركز بلبيس بمحافظة الشرقية ، في فترة كان التعليم الديني هو غاية ابناء القرى ومنتهى أملهم .. لذلك لم يلبث والده أن دفعه في مدارج الصبا الى كتاب القرية حتى يحفظ القرآن في سن مبكرة .. وفي الثانية عشرة من عمره أتم حفظ القرآن فالتحق بمعهد الزقازيق الديني عام ١٩٢٨ وظل طالبا به حتى حصل على الابتدائية الازهرية عام ١٩٣٢ ثم على الثانوية الازهرية من نفس المعهد عام ١٩٣٧ .. والى جانب دراسته الازهرية طوال هذه السنوات التسع استطاع غنيمي هلال أن يتعلم اللغة الفرنسية على يد قريب له بالزقازيق متخرج من مدرسة (الفرير) .. وواصل تعلم هذه اللغة بدأب ومثابرة طوال سنوات تعليمه الابتدائي ثم الثانوى حتى استطاع بالقرب من نهاية المرحلة الثانوية ان يقرأ عددا من الاعمال الادبية الفرنسية ، وخاصة أعمال المدرسة الرومانتيكية التى وافقت هواه والهبت وجدانه . ثم استطاع في نهاية هذه المرحلة ان يترجم رواية شاتوبريان (أتالا) .. بل وحاول في نفس العام ان يكتب هو الآخر رواية على غرار اعمال شاتوبريان ولامارتين وبرناردان دي سان بيير وفيكتور هوجو والفريد دى فينى وغيرهم .. فكتب رواية رومانسية ملتهبة سماها (اميرة البحر الصغير) وهى رواية لم يقيض لها حتى الآن الظهور .

وفي عام ١٩٣٧ نزح الى القاهرة والتحق بكلية دار العلوم التى تخرج منها عام ١٩٤١ فعمل مدرسا للغة العربية بمدرسة قوص الابتدائية لمدة عامين حيث انتقل الى مدرسة مصر الجديدة الابتدائية وظل مدرسا بها لعامين آخرين حتى عام ١٩٤٥ .. وفي ديسمبر من هذا العام سافر الى باريس في اول بعثة لوزارة المعارف بعد الحرب العالمية الثانية . فقد كان من القلائل الذين تخرجوا من كلية دار العلوم يجيدون لغة اجنبية . لذلك ظفر بسهولة بهذه البعثة الطويلة لنيل درجة الدكتوراه من السوربون . وفي باريس وجد أن عليه ان يحصل اولا على ليسانس الادب من السوربون حتى يستطيع ان يتقدم فيها للدكتوراه . وبعد أن نال عام ١٩٤٧ ليسانس الآداب من السوربون بدبلوماته الاربعة في فقه اللغة والادب الفارسي والادب الاسباني والادب الانجليزى بدأ في الاعداد لدكتوراه الدولة التى حصل عليها عام ١٩٥٢ في موضوعين كبيرين اولهما عن تأثير النثر العربي في النثر الفارسي في القرنين الخامس والسادس الهجرى (الحادى عشر والثاني عشر الميلادى) وثانيهما عن مأساة هيباتيا

فى الأدبين الانجليزى والفرنسى منذ القرن الثامن عشر حتى القرن العشرين .

وقد اولى محمد غنيمى هلال موضوع هيباتيا هذا عناية خاصة بعد عودته من فرنسا ، فلم يكتف بدراسته الطويلة عنها فى رسالة الدكتوراه والتى تناول فيها ليس فقط ادق تفاصيل حياة هذه الفيلسوفة العاقلة الجميلة ومصرعها . ولكن ايضا كل ما كتب عنها فى الادبين الفرنسى والانجليزى من اعمال .. لويس مينار وفولتير وموريس ماجر وديدرو فى فرنسا الى كنجسلى وتولاند فى انجلترا . واستطاع عن طريق هذا التناول التفرقة بين طبيعة الشعبين الفرنسى والانجليزى فى تناولهما للمأساة وفى فهمهما للأدب .. لم يكتف بهذه الدراسة الكبيرة بل اعد عن مأساتها برنامجا اذاعيا خاصا قدمه البرنامج الثانى باذاعة القاهرة فى بواكير حياته عام ١٩٥٨ .

ولا ادرى أيرجع اهتمام محمد غنيمى هلال بهيباتيا الى احساسه الفاجع بقصة حياتها التراجيدية الأليمة ؟ ام الى اعجابه باخلاصها للعلم وتقديسها له ؟ ام الى انبهاره بهذا الاكتمال الرائع الذى يلخصه نمط هيباتيا فقد كانت ذكية جميلة وعاقلة الى الحد الذى دفع ديدرو الى ان يقول عنها « ان الطبيعة لم تهب انسانا من العقل والحكمة ما وهبته لتلك الفتاة » ؟ ام كان حدسا منه بان حياته ستسير فى نفس الطريق الوعر الذى مضت فيه هيباتيا .. فقد تشابهت حياة غنيمى هلال مع حياة هيباتيا والتقى معها فى سمات كثيرة .. عاش مثلها حياة قصيرة حافلة بالجهد والتحصيل والعرق .. ونشد مثلها الكمال فى ميدان دراسته فتعلم اكثر من خمس لغات واتقنها .. وكانت هى اول فيلسوفة مصرية وكان هو ايضا اول من دعا الى دراسة الأدب المقارن وقعد اصوله .. ووهب حياته - مثلها - مخلصا للعلم فكان باحثا عن الصدق وعن الخير وعن العدالة .. لذلك حيكت حوله - مثلها - المؤامرات ودبرت الدسائس .. ووجد عليه - مثلها - ان يذود عن الحق وان يجهد نفسه ليشرح له حوله البديهيات .

ففى عام ١٩٥٢ عاد محمد غنيمى هلال من باريس ليعمل مدرسا بكلية دار العلوم بجامعة القاهرة . وليخوض فيها اولى تجارب حياته العامة . بعد ان استغرقت سنوات الدرس والتحصيل قرابة الاربعين عاما من حياته . وبعد ان كان ابناء جيله قد انجزوا عددا كبيرا من الاعمال الهامة فى حياتنا الادبية .. كان نجيب محفوظ قد كتب كل رواياته التاريخية والاجتماعية حتى الثلاثية . وكان عادل كامل قد كسر قلمه فى مطلع الشباب تاركا الساحة بعد ان وهب الحياة الادبية روايتين جيدتين ومسرحية . وكان محمد مندور قبلهما قد اصبح ملء السمع والبصر باعماله النقدية - (نماذج بشرية) و (فى الميزان الجديد) - التى نشرت فى مجلتى الثقافة والرسالة ، وبمواقفه السياسية الهامة التى وصلت به الى عضوية البرلمان عام ١٩٥٠ . وكان لويس عوض قد قدم دراسته عن الادب الانجليزى وترجماته الاولى الجيدة لهوراس وشيلى ... وبكلمة موجزة كان ابناء جيله قد انجزوا خلال السنوات الطويلة التى انصرف فيها ، هو ، للدرس والتحصيل قدرا كبيرا من اعمالهم الادبية الهامة . وكان عليه هو ان يبدأ من اول الطريق . ولن يكون الامر صعبا عليه فقد تزود طيلة اقامته فى باريس بزاد وفير من الثقافة الثقيلة ان صح التعبير .

وبدأ ينظر فى الحياة الأدبية حوله حتى يتحسس بين مسالكها الطريق .. فوجد ان جهامة الحياة السياسية التى عاشتها مصر طوال الاعوام التى سبقت عودته من باريس عام ١٩٥٢ قد اجهزت على المدرسة الرومانسية فى الادب ، التى ازدهرت على ايدى مصطفى لطفى المنفلوطى وحسين عفيف وابراهيم ناجى وعلى محمود طه وطه حسين - فى ترسمه خطوات سانت بيف النقدية - وغيرهم . واخلت لتقيم على انقاضها البناء الجديد للمدرسة الواقعية فى القصة والشعر والنقد والمسرح . وبين هذين المدرستين كانت هناك اصوات واهنة لدعاة المدرسة الوجودية والبرناسية . وكان النقد الادبى - وهو مجال تخصصه - حلبة زاخرة ما تزال تصطرع فى ساحتها شتى هذه المذاهب الأدبية . وكان انصار المدرسة اللفظية التى انحدرت من اعمال الشيخ حمزة فتح الله ماتزال تفرض سلطانها على كثير من المناهج الجامعية حتى اصبح النقد الادبى فى الجامعة ضربا من الدراسات اللفظية واللغوية . وكانت المدرسة التأثرية التى بدأتها كتابات يحيى حقى النقدية ثم اخذ محمد مندور يرسى دعائمها بترجمته لكتاب لانسون وماييه (منهج البحث فى اللغة والأدب) وبدراساته النقدية قد بدأت تؤتى ثمارها وتجتذب اليها جماهير القراء ، خاصة بعدما دعمت النظرة التأثرية فى كتاباتها النقدية بالنظرة الاجتماعية حينا والتاريخية حينا آخر . بينما اخذت المدرسة الواقعية - عندلويس عوض ومحمودالعالم وعبد العظيم انيس - على عاتقها أن تعيد تقييم البناء الحديث بطريقة لا تخلو من البدائية والتعسف .. ولم تخل الحلبة من بعض الاصوات المفردة الواعية الى التحليل التفسيرى للأدب أو التقييم الجمالى للاعمال الفنية أو مناقشة الانسان فى الموقف داخل اطار المدرسة الوجودية .

وسط هذه الحلبة الصاخبة وجد محمد غنيمى هلال نفسه غب عودته من باريس .. ووجد أن عليه ان يبدأ بمشروع طموح يعوضه ما فاته طوال سنوات الدرس والتحصيل . ويبرز صوته نقيا واضحا وسط جوقة هذه الاصوات المصطرعة . فوضع تخطيطا لمشروع طموح يحق بمقتضاه سلسلة من الكتب الرصينة تحت عنوان (المذاهب الأدبية الكبرى) يعرف فيها باسلوب علمى لا تعوزه المصادر والمراجع بكافة المذاهب الادبية الهامة مثل الكلاسيكية والرومانتيكية والرمزية والبرناسية والوجودية وغيرها .

وبدأ يجمع مادة هذه السلسلة الهامة ، غير أن

الحياة في دار العلوم كانت تدخر له صراعاً قريباً استنفد قدرا كبيرا من وقته وجهده . اذ وجد ان برامج الدراسة في هذه الكلية العتيقة تتعارض مع كثير من البديهيات العلمية وتتنافى معها . فقد كانت هذه البرامج تقدس السلفية تقديسا ينحصر باصحابه في دائرة مغلقة لا تريد ان تنفتح على الثقافات الاجنبية او تطل عليها . دائرة تعاند وحدها التيار الجارف الذى اندفعت في مسراه حياتنا الادبية والفكرية في الفترة الواقعة بين الحربين العالميتين ، والذى كان يحاول جاهدا ان يرتبط بالواقع من ناحية وان يتاثر من الناحية الاخرى بالتيارات الجادة في الثقافة الاوروبية .. وتصر على ان ليس هناك ما هو افضل من الشعر العربي القديم جاهليا كان ام عباسيا . وعلى ان النثر العربي الذى بدأ بابن العميد قد انتهى بموت عبدالحميد . لذلك بدأ صوته وهو يدعو الى ضرورة دراسة الآداب الحديثة والقديمة في شتى بلاد العالم غريبا وسط جوقة السلفيين التى كانت تفرض على كل شيء في دار العلوم عبادتها القائمة . واخذ هؤلاء السلفيون في بداية الامر ينظرون شزرا الى ذلك القادم من باريس يشقشق بعبارات غريبة عن تبادل التاثير والتاثر بين الآداب العالمية المختلفة .. غير انهم ما لبثوا ان احسوا بخطورة دعوته فبداوا يتحيزون له غضبا بينما مضى هو بكل ما وسعه من جهد يؤكد صواب نظرته ويستخرج لها من بطون التاريخ الحجج والاسانيد . مؤكدا « ان ادب كل امة هو جزء من الادب العالمي .. وان الآثار الادبية العالمية تؤلف وحدة عامة يجب ان يقاس الانتاج الادبي الحديث بنسبته لها . والنظر الى الأدب العالمي بتلك النظرة يوسع آفاق الحاضر ويسمو بآفاقنا في النقد . فالأدب الحديث لايقوم على اساس الادب القومى في ماضيه فحسب ، بل يقوم كذلك باته لبنة في البناء العالمي الشامخ . ذلك لان اكتشاف الآداب العالمية والارتواء من مناهلها في القديم والحديث يعدل من نظرتنا الى الادب القومى ، ويدفع به الى الامام » (١) . فاكثر « الآداب في عصور نهضتنا تاخذ وتعطى . وتتحاشى الانطواء على نفسها خوف ان تفقر وتجدب » (٢) ولذلك فقد « اصبح زعما باطلا القول بانطواء ادب ما — مهما عظم — على نفسه . وباستقلاله بقرائح ذويه عن استعارة الافكار والآراء والصور والاجناس الادبية من الآداب الاخرى . كما اصبح من البديهيات ان الآثار الادبية ذات الشان لها اصولها في انتاج السابقين او المعاصرين . كما ان لها صداها في حياة الامم وفي قرائح المفكرين . وآية ذلك ان ابناء الآداب الكبرى — كالفرنسية مثلا — يبحثون ويمعنون في البحث ليكتشفوا الموارد الادبية التى تغذى بها ادبهم . ولا يقتصرون في ذلك على بحثهم في الآداب القديمة اللاتينية واليونانية ، او في الآداب الاوروبية الحديثة . بل يتجاوزون ذلك الى البحث في الآداب الاخرى كالآداب الشرقية من هندية وفارسية وعربية »(٣) مستخلصا من كل هذه الشواهد والحقائق دعوته الى « ضرورة تعاون الآداب وافادتها من بعضها البعض . وتبادلها التاثير فيما بينها لتغنى وتكمل في اجناسها الادبية وتياراتها الفنية والفكرية . وهذا الطريق لا وجه للتردد في سلوكه الا لمن قصرت بهم ثقافتهم عن السير فيه فزعموا ان الكمال هو ان نبقى في حدود ما ورثناه من ادب ونقد . يدافعون بذلك عن قصورهم في وسائل البحث وميدان الثقافة . ويحاولون ان يوقفوا الزمن في تطوره ، بل ويحاولون ان يرجعوا به الى الوراء . مناهضين بدعوتهم تلك ما انتهجته اللغات العالمية كلها في آدابها ونقدها في كل العصور » (٤) .. وهكذا بدأ محمد غنيمي هلال يهاجم هؤلاء السلفيين ويسفه نظرتهم القاصرة ، ويفضح عجزهم في ثنايا اغلب كتاباته .. نازعا عنهم العباءة البالية التى كانوا يتشحون بها تحت زعم حماية التراث والذود عنه .. ولم يترك لهم الفرصة ليتهموه بالجحود والعقوق وبانكار مكانة التراث القديم.. بل دعا هو نفسه الى انه «لا ينبغى ان تشغلنا دراسة النقد الحديث عن دراسة النقد القديم. فليس هذا النقد مجرد نظريات تجريدية تعبر عن ذاتية قائليها . او عن حاجات عصر انقطعت صلتنا به كما قد يتوهم البعض . بل ان لدراسة النقد في الماضي آثار بعيدة المدى في ادراكنا للنقد والادب في الحاضر » (٥) .. فما كان يحاربه ليس الآداب القديمة ، ولكن النظرة الضيقة الافق التي تريد ان تنغلق على القديم وان تنكر الجديد .

واحتدم بذلك الصراع بينه وبين دعاة الافكار القديمة والمحافظة ، فوجد عليه ان يسارع بالبدء في مشروعه الطموح عن المذاهب الادبية ليضع خلال دراسته لها النقط فوق الحروف ، ويوضح الاصول التاريخية والفلسفية لافكاره الجديدة التي نادى بها . وبدأ هذا المشروع الكبير بكتابه عن (الرومانتيكية) بالرغم من ان التسلسل التاريخي والمنطقي كان يتطلب منه البدء بالكلاسيكية .. لكنه بدأ بالرومانتيكية لا ليشرح مذهبا ادبيا فحسب ، ولكن ليفجر ثورته العارمة على عفن الكلاسيكية وجمودها .. فقد كان يحس حوله في اروقة الحياة الفكرية في الجامعة بسلطان السلفيين يفرض على كل شيء عباءته القاتمة .. وكان لابد له ان يثور على هذا السلطان وان يؤكد للجميع ان ثورته هي صوت العقل وصوت التاريخ ومنطق التطور .. فكتب دراسته الممتعة عن الرومانتيكية شارحا فيها كيف « قامت الثورة الرومانتيكية فغزت الكلاسيكية

---

(١) المدخل الى النقد الادبي الحديث . د. محمد غنيمى هلال . الطبعة الثانية . مكتبة الانجلو المصرية ١٩٦٢ ص ١٨ .

(٢) الأدب المقارن . د . محمد غنيمي هلال . الطبعة الثالثة . مكتبة الانجلو المصرية . ١٩٦٢ ص ٤٠ .

(٣) الأدب المقارن ص ٣٤٢

(٤) الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية (دراسة نقدية مقارنة حول موضوع ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي) مكتبة الانجلو ١٩٦٠ ص ج

(٥) المدخل الى النقد الادبي ص ١٨

فى مختلف الميادين الادبية وعارضتها فى مبادئها العامة وفى قضاياها الأدبية الخاصة . واكتسبت للأدب بذلك ميادين جديدة كانت محرمة عليه . وصالت فى هذه الميادين بنفس الروح الثورية التى نشأت بها . وكانت فى ذلك مستجيبة لحاجات المجتمعات من الناحية الفنية والاجتماعية . وسار ركب الادب فى هذه الحركة مع التيارات الفلسفية التى شغلت مفكرى العصر . فلم تكن الرومانتيكية مجرد نزعات فردية استجابت لها فئة من النزقين ، بل كانت مبادىء عامة وحدت ما بين الآداب الأوروبية فى طور خطير من أطوار المدنية الانسانية . وكان محور الرومانتيكية الاهتمام بالفرد وتقدير حقوقه ، لبناء مجتمع تستقر فيه مبادىء الحرية والاخاء والمساواة»(٦) . بهذه النظرة الفاحصة للرومانتيكية المقدرة لدورها الثورى الكبير كتب محمد غنيمى هلال عن الرومانتيكية ، بادئا بنشأتها متعمقا للروافد التى نهلت منها والمواضعات الحضارية التى تطلبت ظهورها ، موضحا ملامحها وشارحا قضاياها ، ومؤكدا الجوانب الايجابية فى ثورتها على الكلاسيكية وفى تخطيها لمفاهيمها البالية .

ولهذا ، فى اعتقادى ، لم يكتب عن الكلاسيكية — بالرغم من انه يعدنا فى الصفحة الاولى من الرومانتيكية بكتاب قادم منها — فما كان يريد ان يدعمه ليس الارتداد الى الماضي والانغلاق فى قوالبه.. ولكن استشراف المستقبل والانفتاح على العالم بوعى وحب وعمق ودونما حواجز من العقد القديمة السقيمة التى ترتوى من الاحساس المرضى المتضخم بالذات الضئيلة الشائق .. ولهذا ايضا كتب عن الرومانتيكية ولانه وجد ان فهم الادب العربى لهذا المذهب الثورى العظيم قد قعد عن ادراك جوانبه الثائرة مكتفيا بالجوانب السلبية المتمثلة فى كثرة الضجر وفى الشكوى الدائمة من الزمن وفى الافراط فى البكاء والاعترافات الشخصية حينما انقلب الثوار الرومانتيكيون فى الثلث الثانى من القرن الماضى الى بكائين يرثون آمالهم العراض بعد ما تعذر عليهم منالها .. فوجد عليه ان يصحح هذا الفهم الشائه عن الرومانتيكية وان يرسى معالم الفهم السليم لها .

وقد اخذ غنيمى هلال على عاتقه هذه المهمة فى كثير من اعماله الأدبية . فكتب كتابه الكبير (المدخل الى النقد الأدبى الحديث) والذى سماه فى طبعته الثالثة (النقد الأدبى الحديث) ليصحح الافكار الخاطئة والشائهة عن النقد الأدبى الحديث وعن دوره ووظيفته . لذلك فانه يعلن منذ الصفحات الاولى لهذه الدراسة الكبيرة انها « تتضمن دعوة لبناء النقد على أساس علمى موضوعى ، لا يقضى على ذاتية الناقد ولا يتحكم فى اصالته . ولكنه يدعم هذه الذاتية وهذه الأصالة فى النقد وفى الأدب . حتى تقضى على الأدعياء فى مجال الادب ونقده ، وحتى يتسع المجال للنقاد المؤمنين بالأدب ورسالته . وبلادنا يجب ان

(٦) الرومانتيكية . د . محمد غنيمى هلال . مكتبة نهضة مصر ١٩٥٦ ص ١٩١

نعيش بجهودنا الصادقة الجادة لوطننا وللانسانية . مما يتطلب منا ان نحيا بفكرنا وادبنا فى العصر الحديث ، غير متخلفين عنه ولا متواثبين . فكما ان الأدب هو التعبير الحر عن وعى الامة فى آمالها ومثلها ، من وراء التصوير الصادق لواقعها فيما يكشف عنه من امكانيات او يوحى بها ، فان النقد هو وعى الأدب الصادق الرشيد لدى الكتاب والنقاد على السواء » (٧) .. وهذا هو نفس ما يؤكده فى كتابه الكبير الآخر (الادب المقارن) من انه قد « اصبح التخصص والاستيعاب اساسا لكل بحث مثمر ، وصار لزاما على كل باحث تحديد ميدان بحثه فى مسالة واحدة او فى مؤلف او فى كتاب او فى فكرة . لكى يتاح له ان يتعمق فى بحثه ويحلل النصوص الخاصة به ، ويستقرىء الحقائق التى مهدت للانتاج الادبى ، ويضع ذلك الانتاج فى موضعه من تاريخ ادب الامة التى نشأ فيها ومن حياة مؤلفه مع ما يتبع هذا التحليل وذلك الاستقراء من استنتاج للحقائق العلمية التى لا يشوبها تخمين ولا تقف عند الظاهر العابرة » (٨) .. هكذا اخذ محمد غنيمى هلال على عاتقه تأكيد المنهج العلمى والدعوة الى الاعتماد عليه والاخذ باساليبه حتى نستطيع ان نصحح ما فى الأذهان من مفاهيم شائهة عن النقد الأدبى وحتى يتخلص هذا الميدان من الادعياء ومن عديمى الثقافة والموهبة ..

فكتب هذا السفر النقدى الضخم الذى تناول فيه تطور النقد الأدبى ومفاهيمه الاساسية منذ افلاطون وارسطو حتى اليوم ، بادئا بباب كبير مسهب فسر فيه ابعاد النظرية النقدية عند ارسطو مستخلصة من كتبه الرئيسية (فن الشعر) و (الخطابة) و (الطبيعة) و (السياسة) . واتبعه بباب كبير آخر عن النقد الادبى عند العرب تعقب فيه جذوره الاولى متلمسا بصمات النقد الارسطى عليه ، منتقلا بعد ذلك الى تقسيم العرب النقدى لفنون الادب من شعر ونثر ، واسلوبهم فى الحكم على الاجناس الادبية المختلفة وفى تقييمها بلاغيا ، مفصلا المعايير النقدية التى ارساها النقاد العرب القدامى كابن سلام والجاحظ وقدامة وعبد القاهر والآمدى ، وغيرهم .. مقيما البلاغة العربية تقييما موضوعيا امينا يحدد بمنهج علمى مشرق الفرق بينها وبين النقد الأدبى بمعناه الحديث . محددا ما ينبغى له ان يبقى منها وما يجب ان يندثر .. وهذا ما جلب عليه عداوة الكثيرين من رجعيى دار العلوم .

وقد درس محمد غنيمى هلال هذين الموضوعين الكبيرين فى اكثر من الثمانمائة صفحة ليمهد لموضوعه الرئيسى — الذى استغرق الخمسمائة صفحة التالية — وهو النقد الأدبى الحديث بمدارسه وفلسفاته المختلفة . بادئا بدعاة المثالية ومذهب الفن للفن مثل ديدرو وكانت وتيوفيل جوتيه ، منتقلا بعد ذلك الى النزعة الجمالية التعبيرية عند هازلت ولامب واندريه جيد حتى يصل اخيرا الى الفوستين الوجودية ثم الواقعية . ثم يعمد بعد ذلك الى دراسة الفنون الأدبية المختلفة من

(٧) المدخل الى النقد الأدبى الحديث ص ٤

(٨) الأدب المقارن ص ٤٢٩ ، ٤٣٠

شعر وقصة ومسرحية مفصلا الأصول النقدية والعلمية لكافة جزئياتها ولأدق مكوناتها ، داعيا الى ضرورة النظر فى الأعمال الأدبية القديمة والحديثة بمنهج علمى عصرى يقوم على أساس التحليل النفسى والتاريخى والاجتماعى والفنى ، لا على الأساس اللفظى البلاغى العقيم .

والانطباع الأول الذى نخرج به من هذه الدراسة الكبيرة هو اننا ازاء مثقف موسوعى كبير وعالم مدقق شديد الامانة. فهو لايهبك كما هائلا من المعلومات الدقيقة المحصة فحسب . ولكنه يقدم لك هذه المعلومات باسلوب العالم وبامانته .. فلا تخلو صفحة من صفحات كتبه من الهوامش التى يثبت فيها المراجع . ولا تخلو طبعة لاحقة من طبعات كتبه من اضافات وتعديلات عن سابقتها . وهى ليست اضافات او تعديلات بسيطة أو هينة ولكنها اضافات وتعديلات كبيرة تنبىء عن قلقه ازاء عمله وامانته تجاهه . فبينما كانت الطبعة الأولى من (المدخل الى النقد الأدبى الحديث) والتى صدرت عام ١٩٥٨ تقع فى اقل من ستمائة صفحة من القطع المتوسط نجد أن الطبعة الثانية من نفس الكتاب والتى صدرت عام ١٩٦٢ تقع فى اكثر من ثمانمائة صفحة من القطع الكبير ، بعد ان دعمها بكمية كبيرة من الاضافات والاستشهادات التطبيقية .. وقد يعترض كثيرون على ذلك الاسهاب الذى نعثر عليه دائما فى كتابات غنيمى هلال وعلى اكتظاظها بالمعلومات الى حد كبير .. وقد يعيبون عليه روحه المدرسية واسلوبه التجميعى الذى يصيب اعماله بالترهل فى أجزاء كثيرة منها .. وتكراره الدائم لكثير من البديهيات والأفكار الأدبية الشائعة .. واستعماله لكثير من المصطلحات المدرسية باسراف مجوج بينما كان باستطاعته ان يستعيض عنها بالمصطلحات النقدية الاكثر نضجا .. وقد يعيبون عليه أشياء كثيرة مشابهة .. لكن كل هذا راجع فى اعتقادى الى احساس هذا الدارس القدير — ولوجوده فى دار العلوم بصفة خاصة — بافتقارنا الى الكثير من الاشياء التى اصبحت فى الغرب نوعا من البديهيات ، والى وعيه بكثرة المتطفلين على ميدانى الدراسات الادبية والنقد الادبى لا يملكون الاستعداد والثقافة ولا تتوفر فيهم حتى النوايا الطيبة ، وادراكه ان اكتظاظ الحقل الادبى بذوى الحس التجارى لا النقدى جعل الكثير من البديهيات النقدية الاولية فى أشد الحاجة الى التأكيد والتوضيح ... واذا كان اكثر أبناء جيله قد رأوا ان عليهم أن يدرسوا الادب العربى سواء القديم منه أو الحديث ، فان محمد غنيمى هلال آثر أن يهب نفسه لمبحثى النقد الأدبى والأدب المقارن ، لانه كان يوقن أن من ينجز دراسة فقد إضاء جوانب موضوع واحد فحسب ، أما من يرسى القواعد النقدية والأسس المنهجية للدراسات النقدية والمقارنة فقد مهد السبيل امام عشرات الدراسات واضاء الطريق الذى يمكن لتلاميذه ان يسيروا فيه وان ينجزوا الكثير . ولا شك أن دراسته المتصلة للأجناس الأدبية فى كتابيه (المدخل الى النقد الأدبى) و (الأدب المقارن) أستطاعت أن تلقى دفقات سخية من الضوء ، ليس على طبيعة كل جنس أدبى وعلى خصائصه فحسب ، ولكن أيضا على جذوره التاريخية ، وعلى الرحلات التى جابتها اجنة هذه الاجناس الادبية المختلفة عبر البلدان والعصور حتى تبلورت ابعادها واكتملت ملامحها ، موفرا بذلك المادة الأولية التى يمكنها أن تيسر للناقد « البحث عن الصلة بين الادب والحقيقة ، أو بين الادب والمجتمع او بين الادب وعوامل انتاجه ، او بين الادب واهدافه ، حتى يستطيع بعد ذلك الاستعانة بعلوم الجمال ومبادئها والاستفادة بما أسفرت عنه تجاربها المختلفة » (٩) برحابة علمية ودون التقوقع فى اطار مغلق يحجب عن عيوننا النور ... فهذه الرحابة الواسعة الافق كانت سمة من سمات ادبنا القديم الاصيل «فقد توافر لاسلافنا من رحابة الصدر وسعة الافق ما رجعوا به الى ما انتهى اليهم من المدنيات فعكفوا على دراسته ، وحاولوا النفوذ فى أسراره ، واحياء ما رأوه نافعا فيه ، وكان للنقد الادبى حظ كبير فيما قاموا به من جهد فى هذه السبيل » (١٠) صحيح انه « كان لقصور النقد العربى القديم — فى فهم وحدة العمل الأدبى — آثار خطيرة ، فهو السبب الأول — فيما نرى — فى خلو هذا النقد من فلسفة ذات وحدة متكاملة ، ومن مذاهب ادبية خاصة بطبيعة الانتاج الادبى ومضمونه العام ووحدته وصلته بجمهور القراء واثره فيهم على نحو ما نجده فى نظريات أرسطو وافلاطون ، أو نحو ما جرت عليه الآداب الغربية منذ عصر النهضة حتى اليوم » (١١) .. وقد أحس غنيمى هلال بان هذا القصور الذى أثر على النقد العربى القديم مازال يمد سلطانه الى نقدنا الحديث بدرجة أو بأخرى ، فقدم هذا الكتاب الكبير الذى يرمى الى تحديد المذاهب الادبية وتوضيح الفروق بين الاجناس الادبية المختلفة جتى يساهم فى تخليص نقدنا من هذا القصور .. ثم اتبع هذا الكتاب الكبير بترجمته الجيدة المدعمة بالهوامش والتعليقات لكتاب جان بول سارتر (ما الادب) حتى تكتمل بالكتابين صورة الأدب الحقة فى ذهن القارىء ، وحتى يستطيع بعدهما ان يعرف طريقه وسط غابة الأجناس والفلسفات والمذاهب الادبية المتشابكة .

والى جانب هذا العمل الدرسى الكبير الذى قدمه محمد غنيمى هلال فى سفره الضخم عن النقد الأدبى الحديث ، قام بعمل ريادى فى مجال الدراسات الادبية ، وهو تعريفه القارىء العربى باصول الأدب المقارن وتقديمه لعدد كبير من الدراسات التطبيقية الرائدة فى هذا الميدان . فقد كان الأدب المقارن قبل غنيمى هلال شيئا غائما فى ذهن القارىء العربى لا يعرف له تحديدا صحيحا . وكانت الدراسات التطبيقية المتناثرة فى هذا المجال لا تقوم على اساس علمى متين ولا تعنى باكثر من المشابهات الخارجية بين عمل فنى واخر ، وهى الصيغة المعاصرة من السرقات الادبية التى عرفتها الدراسات النقدية العربية القديمة .. صحيح أن فيلمان يقول ان الادب المقارن هو العلم الذى

---

(٩) المدخل ص ١٦
(١٠) المدخل ص ٧٧٠
(١١) المدخل ص ٧٧١

يتناول « السرقات الأدبية الأبدية التى تتبادلها الدول » غير أن الادب المقارن قد استطاع ان يحدد ملامحه فى السنوات الاولى من هذا القرن بصورة علمية واضحة . وجاء غنيمى هلال بعد حصوله على الدكتوراه من السوربون فى هذا الفرع الهام من فروع الدراسات الأدبية لينقل الى عالمنا العربى صورة واضحة لهذا العلم الجديد الذى « يدرس مواطن التلاقى بين الآداب فى لغاتها المختلفة ، وصلاتها الكثيرة المعقدة فى حاضرها او فى ماضيها . وما لهذه الصلات التاريخية من تأثير او تأثر ايا كانت مظاهر هذا التأثير او التأثر ، سواء تعلقت بالاصول الفنية العامة للاجناس والمذاهب الأدبية او التيارات الفكرية ، او اتصلت بطبيعة الموضوعات والمواقف والاشخاص التى تعالج او تحاكى فى الادب ، او كانت تمس مسائل الصياغة الفنية والأفكار الجزئية فى العمل الادبى ، او كانت خاصة بصور البلاد المختلفة كما تنعكس فى آداب الامم الاخرى ، بوصفها صلات فنية تربط ما بين الشعوب والدول بروابط انسانية تختلف باختلاف العصور والكتاب . ثم ما يمت الى ذلك بصلة من عوامل التأثير والتأثر فى ادب الرحالة من الكتاب » (١٢) .. ولهذا فان « الادب المقارن جوهرى لتاريخ الادب والنقد فى معناهما الحديث ، لانه يكشف عن مصادر التيارات الفنية والفكرية للادب القومى . وكل ادب قومى يلتقى حتما فى عصور نهضاته بالآداب العالمية ويتعاون معها فى توجيه الوعى الانسانى او القومى (١٣) .. ومن هنا فان الادب المقارن لا يتناول « ما يعقد من موازنات بين كتاب آداب مختلفة لم تقم بينهم صلات تاريخية حتى يؤثر احدهم فى الآخر نوعا من التأثير او يتأثر به » (١٤) . او « ما يساق من مقارنات فى داخل الادب القومى الواحد سواء اكانت هناك صلات تاريخية بين النصوص المقارنة او لا » (١٥) .

والحقيقة ان الأدب المقارن بهذه الصورة العلمية يعد رافدا هاما من روافد النقد الادبى بمعناه العلمى الشامل ، لانه يبحث عن الجذور التاريخية لاى عمل ادبى ، مما يساهم فى القاء دفقات سخية من الضوء على النص الادبى ويساعد على سبر اغواره .. وهو لا يفعل ذلك ليقلل من قيمة الموهبة الفردية للفنان ، بل ليؤكد تفردها ويبرز اصالتها « لان الادب المقارن يدرس الآثار الادبية كما هى ، فى جوانبها الفنية والفكرية وفى كيفية تكوينها ، وفى ظروفها التاريخية والاجتماعية . وهو فى دراسته للاذواق وتطورها وللحياة الاجتماعية واحوالها ، وللشعوب وميولها ، لا يفعل ذلك الا ليستوعب دراسة المظاهر المختلفة للمواهب الفردية » (١٦) فالادب المقارن فى الواقع « بعيد كل البعد عن ان ينتقص من قدر الكاتب حين يبحث عما علق به ذاكرته فى مطالعاته وفى الوان ثقافته من مختلف الآداب ، بل غايته من كل ذلك ان يتعرف على روح الكاتب وينفذ الى تلك الروح من خلال الثقافات التى هضمها الكاتب واخرجها للناس خلقا جديدا » (١٧) فليس هناك كما يقول بول فاليرى ادعى الى ابراز اصالة الكاتب وشخصيته من ان يتغذى بآراء الآخرين .. فما الليث الا عدة خراف مهضومة .. وقد استطاع الأدب المقارن بكشفه عن هذه العلاقات الادبية الدولية ان يصبح « علما من العلوم التابعة للادب القومى ، تشرح نواحيه الغامضة ، وتكشف عن العوامل التى تتحكم فيه وعن مدى نفوذه فى الآداب الاخرى » (١٨) .. واستطاع غنيمى هلال ان يرسى قواعد هذا العلم فى ادبنا العربى وان يوضح مبادئه الاساسية خلال دراسته الكبيرة عنه .

ولم يكتف بهذه الدراسة الكبيرة التى قدم خلالها كل اساسات الادب المقارن .. بل قدم بعدها أربع دراسات ضافية عن هذا الموضوع الأدبى الهام .. اولاها دراسته الرائدة عن (الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية) التى درس فيها بناء على القواعد المنهجية التى حددها كتابه النظرى الكبير (الأدب المقارن) موضوع ليلى والمجنون فى الأدبين العربى والفارسى (١٩) بصورة علمية مهد لها بدراسة طويلة عن نشأة الغزل العذرى فى الأدب العربى وعن تصور الفنان العربى الأمم الحب العذرى واحساسه به . ودرس بعدها كل الاعمال الفنية التى تناولت قصة ليلى وقيس فى الادب العربى القديم والحديث ، ثم عرض بعد ذلك النصوص الفارسية التى تناولت موضوع ليلى والمجنون عند الشعراء الفارسيين نظامى والشيرازى والدهلوى والجامى وهاتفى .. متتبعا بعدها باسلوب نقدى ذكى وحساس كيف تحول الحب العذرى خلال رحلته من العربية الى الفارسية الى حب صوفى يتجاوز شخصية الحبيب ليفنى فى الذات الالهية الممثلة باسمه .. موضحا العوامل العديدة التى ساهمت فى هذا التحول وشكلت القلب ملامحه .. اما دراسته الثانية فى هذا المجال فهى (دور الأدب المقارن فى توجيه دراسات الأدب العربى المعاصر) (٢٠) التى قدم فيها الى جانب التمهيد النظرى الطويل ، احدى دراساته الرائدة فى ميدان الادب المقارن وهى تتبع المصادر الفرنسية لمسرح احمد شوقى الشعرى والكثير من قصائده ، وخاصة تلك التى نظم فيها قصصا تدور على لسان الحيوان مؤكدا تأثره بلافونتين فى هذا الجنس الفنى وبكليلة ودمنة وغيرها

---

(١٢) الادب المقارن ص ٩

(١٣) دور الأدب المقارن فى توجيه دراسات الأدب العربى المعاصر ص ١٦

(١٤) الادب المقارن ص ١١

(١٥) الأدب المقارن ص ١٣

(١٦ ، ١٧ ، ١٨) الأدب المقارن صفحات ٧٧ ، ٣٤٩ ، ٤٣٦ على الترتيب

(١٩) مهد لهذه الدراسة قبلها بعامين عندما ترجم (ليلى والمجنون) للشاعرالفارسى عبد الرحمن جامى

(٢٠) مطبوعات معهد الدراسات العربية العالية ١٩٦١ — ١٩٦٢

اما دراسته الثالثة التى تناول فيها جانبا هاما من جوانب الدراسات الأدبية المقارنة فهى (المواقف الأدبية) (٢١) وهى واحدة من اهم مباحث الادب المقارن ومن اكثرها عمقا .. لأنها لا تدرس تبادل التأثير والتأثر الادبى فى موضوع معين ، أو فى شكل أدبى معين ، ولكنها تدرس تبادل التأثير بين المواقف الادبية المتنوعة « والفروق كثيرة ومتعددة بين الموقف الادبى والموضوع . ومن لم تكون صلات التأثير والتأثر الأدبية فى المواقف اغنى واشمل واكثر ثمرات ، اذ تفذت الى صميم الموقف ولم تقف عند مجرد الموضوع . اذ الموضوع هو المادة التى تتنوع اشكالها على يد الكتاب والشعراء فى حين يكتسب الموقف طابعا فنيا واجتماعيا محددا يتجاوز مجرد التشابه السطحى » (٢٢) والموقف الادبى كما يوضحه اليوت فى كتابه (الغابة المقدسة) هو « الطريق الوحيد للتعبير عن الانفعال بصورة فنية من خلال العثور على معادل موضوعى أو مجموعة من الاشياء ـ اى موقف ـ تستوفى فيه الحقائق الخارجية المجسدة للتجربة الحسية » (٢٣) .. ويقدم غنيمى هلال فى هذا الكتاب الى جانب الدراسة النظرية ، واحدة من امتع دراساته التطبيقية المقارنة عن الموقف الملحمى فى كل من مسرحيات (موتى بلا قبور) لسارتر و (فاب القمر) لجون شتاينبك و (جميلة) لعبد الرحمن الشرقاوى فيقدم بهذه الدراسة المقارنة اعمق دراسة نقدية لمسرحية (جميلة) ولما بها من اخطاء فنية قاتلة .

اما دراسته الرابعة فى مجال الادب المقارن فهى كتابه (النماذج الانسانية فى الاداب المقارنة) (٢٤) الذى شرح فيه اهمية مبحث النماذج الانسانية فى الادب المقارن « فالى كشفه عن اختلاف نواحى الكتاب النفسية والاجتماعية والفلسفية فى معالجتهم لموضوع واحد وامام تيار فكرى واحد ، والى الخدمات التى يؤديها للتاريخ الأدبى بتوضيحه الصلات التى اثر بها الكتاب بعضهم فى بعض ، يرينا بوضوح التيارات الفكرية التى تتحكم فى العصور المختلفة ، ويكشف عن ناحية هامة من نواحى النشاط العقلى للانسان الحديث ، وكيف يعكس ذات نفسه فى مرآة الشخصيات القدامى من التاريخ او فى مرآة شخصيات اسطورية ، بعد أن يسبغ عليهم من نفسه وينفخ فيهم من روحه ويقربهم بذلك الى نفوسنا ، فهو فى الواقع يحييهم ولكنه يحيا بهم » (٢٥) ولذلك فان دراسة النماذج البشرية الفنية واحدة من اخصب دراسات الاداب المقارنة ومن اكثرها دلالة . لذلك قدم محمد غنيمى هلال فى كتابه هذا العديد من الدراسات التى تتبع انتقال نموذج انسانى من أدب لغة الى لغة اخرى ، والتغييرات التى طرأت على هذا النموذج فى مكوناته الجسمية والفكرية والنفسية .. فتتبع شخصية ابو الفتح الاسكندرى بطل مقامات بديع الزمان الهمذانى ، وابو زيد السروجى بطل مقامات الحريرى بعد انتقالهما الى الادب الاندلسى ثم الادب الأسبانى من بعده . متعقبا التغيرات التى طرأت عليهما فى المرحلتين . ثم يدرس بعد ذلك عددا من النماذج الانسانية المستوحاة من المصادر الدينية مثل شخصيات يوسف وزليخه وتناول الادب الفارسي لهما ، وشخصية الشيطان فى الادب الاوروبى عند ميلتون وبيرون والفريد دى فينى ولرمينتوف وفيكتور هوجو وغيرهم .. والتقل بعدها الى الشخصيات المستوحاة من الأساطير الشعبية وكيف تناولتها الآداب المختلفة كشخصية جحا وفاوست وعلاء الدين ورستم وسهراب وغيرها . حتى وصل اخيرا الى الشخصيات التاريخية فدرس موضوعين من اهم موضوعات الادب المقارن وهما شخصية كليوباترا فى التاريخ وكما صورتها الاداب المختلفة فرنسية كانت او انجليزية او عربية .. ثم شخصية هيباتيا فى الآداب الأوروبية .

خلال هذه الكتب الخمسة استطاع غنيمى هلال ان يضيء جوانب هذا العلم الجديد المعروف بالادب المقارن وان يقدم فى ساحته العديد من الدراسات التطبيقية الجيدة .. وقد قدم الى جانب هذه الكتب بضعة دراسات قصيرة تناول فيها موضوعات الأدب المقارن كدراسته عن مسرحيتى (جبهة الغيب) لبشر فارس و (براند) لهنريك ابسن (٢٦) أو دراسته الطويلة عن فلسفة الصورة فى شعر الكلاسيكيين والرومانتيكيين والبرناسيين (٢٧) ودراسته عن مسرحية ايفجينيا (٢٨) وغيرها من الدراسات العديدة الاخرى .

كما استطاع محمد غنيمى هلال الى جانب هذا الدور الأكاديمى الكبير ان يكتب عددا من المقالات النقدية التطبيقية التى ما تزال تنتظر من يجمعها فى كتاب .. بل فى عدة كتب لأنها تربو على المئة دراسة .. كما ترجم عددا من الاعمال الأدبية الهامة فى مقدمتها (مختارات من الشعر الفارسى) (٢٩) ومسرحيات (بلياس ومليزاند) لموريس ميترلينك (٣٠) و (راس الآخرين) لمارسيل ايميه (٣١) و (سيرانو دى برجراك) لادمون روستان بالاضافة الى ترجمتيه لدراستين كبيرتين هما (فولتير) للانسون (٣٢) و (فشل استراتيجية القنبلة الذرية) ليكشيه .. وقد انجز هذه الاعمال كلها خلال الاعوام الخمسة عشر التى انقضت منذ عودته من باريس حتى نهايته المبكرة الفاجعة فى السابع والعشرين من يوليو .. فما افدح خسارتنا فى هذا العالم المخلص الكبير .

---

(٢١) مطبوعات معهد الدراسات العربية العالية ١٩٦٣

(٢٢) المواقف الادبية . د . محمد غنيمى هلال . مطبوعات معهد الدراسات العربية ص ٨٩

(٢٣) المواقف الأدبية ص ٣٧

(٢٤) مطبوعات معهد الدراسات العربية العالية ١٩٦٤

(٢٥) النماذج الانسانية في الدراسات المقارنة د . محمد غنيمى هلال ص ٨٦

(٢٦) المجلة مارس ١٩٦٦

(٢٧) المجلة يوليو واغسطس وسبتمبر ١٩٥٩

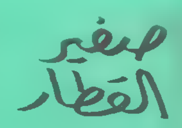
(٢٨) المجلة يناير ١٩٦٣

(٢٩) المكتبة العربية ، الدار القومية ١٩٦٥

(٣٠) روائع المسرح العالمى نوفمبر ١٩٦٣

(٣١) مسرحيات عالمية فبراير ١٩٦٥

(٣٢) الألف كتاب ١٩٦٢ .



صفير القطار

للشاعر: علي محمد حمد

في أعمق الاعمـاق ... في دوامة الأغوار
موارة الاصـداء ... يا صـفارة القطـار
يا طيف سمفونية [illegible]
يا صرخة الزنجية .. الخرساء .. حو[illegible]
هامت .. وراء الليل والاشباح . [illegible]
نفس الا نقـاص عن [illegible]

***

في انسياب ترسي .. الـ[illegible]
برفرف السكينة .. الخضراء ... والسلام
ويهمس الجذور .. تحت الطـين .. والظلام
فيولد الربيـع .. مرة .. بـكل عـام
نجوى « يسوع » ينفخ الحيـاة في الموات
وتبـدأ الرحـلة من براعم النبـات

***

الفرس .. والحصاد ... والميلاد .. والغناء
وتنحني هام الغصـون .. دون كـبرياء
والجدول الطيني ... مرآة .. بلا صـفاء
لا يبصر النرجس منهـا وجهه .. في المـاء
تفنى هناك الذات .. من احساسهـا بالذات
وتعبر الأجيال ... اشباحا .. بلا سمات

***

وفجاة يولول الصـفير . في الشـمال
ويقصف الضجيج ... كالرعود في الجبـال
يزلزل الأكواخ .. والأشجار .. والظلال
ويرعش الأشواق .. في جوانح الأطفـال
« للبندر » المزروع بالاضـواء .. والهالات
والعائدين في القطـار .. منـه بالخيرات

***

واصبح الطفل فتى .. يحيا الحياة في المدن
في غمـرة الصراع بين الآدمي .. والزمن
الخبز .. والماء .. وحتى القبر .. يشرى بالثمن
عشرين عاما .. وهو فيها ضائع .. بلا وطن
وكلمـا تنـاوح الصـفير في الجهـات
تناثرت احلامه الجـوفاء .. في آهات

***

عشرين عاما .. يذرع الأيام .. والبـلاد
كانه اسطورة .. من عصر « سندباد »
بلا حصاد .. يحرث البحر ... بلا حصـاد
ويدفن النجوم .. تحت القـاع .. في الرماد
يحطم « الأزميل » في اصـابع النحات
ولم يزل تمثاله .. مسخا .. بلا شيات

***

الدرب [illegible] ... ويمتـد .. بلا مصـير
[illegible] الأشواك .. كالحرير
[illegible] ؟ لكنـه يسـير
[illegible] في القطار ... والصفير
[illegible] الأشـواق .. في الطريق .. أمنيات
[illegible] الحصـاد .. هيهـات له .. هيهات

***

سدى .. نواصل السرى .. لكي نعانق القمر
فليس في عرض الفضـاء .. غيرنا نحن البشر
الياس .. والفراغ .. والصمت الكئيب . والضجر
والكون سجن اثنين .. معصوبين .. نحن والقدر
بلا لذات نحن .. في الدرب .. بلا لذات
باضيعة الأجيـال .. والآمال .. والغـايات

***

طريقنـا الى المدى ... يلفه الضـباب
تولول الرياح .. والأشباح ... والذئاب
حتى كواكب الفضـا .. مهجورة .. خراب
ودائمـا .. يبقى سـؤال .. ميت الجواب
يمور في جوانحي .. شـلال ذكـريات
وينبش الأنقاض .. عن أشلاء حلم ... مات

.. أمام المربع الذى كونه التقاء نهاية بطن الجاموسة البلجة مع فخذها الأيسر ويتدلى من وسطه الضرع ، جلست (نجيه) على قزحها .. مسحت داخل الطاجن بيدها اليمنى ونفخته .. بين ركبتيها وصدرها وضعته .. ضغطت بركبتيها قليلا لتحكم تمكنها من وضع الطاجن .. ضغط الطاجن بجداره المواجه لصدرها ، حلمتى نهديها .. أحست الدفء الخفيف فى جدار الطاجن .. سرت رعشة لم تحسها فى بدنها كله .. تركزت ململمة فى حشو بطنها السفلى .. ارتجافة واضحة فى الجزء الداخلى من رحمها .. وبلا تحديد تعرضت (نجيه) لتيه مشاعر وارتعاشات واحساسات وضيق لم تدر سببها .. لو أنها حرة نفسها لقطعت مشوارا خمسة عشر كيلو متر .. اكتفت أن نفخت وأتبعت نفخها استغفار الله العظيم .. حزنت حزن امرأة أتت المحظور .. بأصابع يديها الاثنتين شدت بزاز الجاموسة الأربعة كل على حدة ، برفق ، فى حركة حلب وهمية .. الى أن حنت الجاموسة .. انتصبت البزاز فى كف (نجيه) اسفنجية ، دافئة ، منتفخة باللبن .. عدلت (نجيه) من وضع أصابعها ، وبين السبابة والابهام ، وبين عند التقاء البز بالضرع .. عكمته ، ونزلت ضغطا ، فانبثق سرسوب اللبن حارا مندفعا الى قاع الطاجن محدثا طشيشا ... خلا دماغ نجيه وجسدها من أى شىء سوى حركة انتقال اللبن من ضرع الجاموسة الى الطاجن .. تحت سقف الزريبة حوم عصفوران من أعشاش القش الكثيرة التى بنتها هذه المخلوقات الدخيلة بين سقف عيدان الغاب .. اصطدم واحد من العصفورين باللمبة العافورى فوقعت على الأرض .. اظلمت زريبة جابر افندى .. نهق حمار من طرف الزريبة .. رد عليه من طرف العزبة حمار آخر .. قطع عجل بقر الحبل الذى يربطه الى المدود .. تشمم أمه المربوطة الى جواره .. كانت عشارا .. لم يمنعه ذلك من محاولة اعتلائها .. ابتعدت عنه بنصفها الخلفى نافرة .. تبعها ... شدت البقرة رقبتها ، فانقطع الحبل الذى يمسكها الى المدود .. داست فوق الجاموسة الكديش المربوطة الى جوارها .. كانت ـ بلا أحلام ـ تجتر .. قطعت عملية الاجترار ووقفت .. فى الظلام

أحست (نجيه) صف البهائم قد انطلقت وانها موشكه ان تدوسها ٠٠ رفعت الطاجن ٠٠ وقعت على حيلها ٠٠ لطم راسها وطواط يحوم فى سقف الزريبه ٠٠ حاولت أن تتلمس طريقها بين الجاموس والبقر والحمير ٠٠ غارت قدمها فى درجه جلة ساخنة ٠٠ أحست بحنق وضعف ٠٠ ارتسم داخلها لعنة على البهائم وآبائها وعلى أصحابها وآبائهم ٠٠ لم يكن جابر أفندى فى ذهنها وهى تلعن أصحاب البهائم ٠٠ كلماتها المنطوقة كانت نداء مكررا على سيدتها الحاجة فطوم ٠٠ جاء حسان تسبقه دائرة ضوء ملقاة من بطارية ٠٠ دائرة الضوء تتحرك فوق الوحل والشرب ، وبولة حمار بالها فى موضع حافر جاموسة غائر ٠٠ البولة صنعت بحيرة ٠٠ أعواد برسيم متناثرة ٠٠٠ عين حسان تسجل ٠٠ مع أن حسان بقدمه يسير فى الظلام خلف دائرة الضوء فان (نجيه) رأته فى طول باب الزريبة ، أطول من صالح ، الرجل الذى خرج ذات صباح مع البهائم وعادت البهائم دون عودة صالح ٠ تبينت نجيه بوضوح داخل راسها أعلى صدر حسان تكشف عنه فتحة طوق جلابيته ٠٠ البريق فى الظلام يخيف — لا نعرف لم — لكنها بحثت عنه بعينيها فى وجه حسان ٠٠ أوقد حسان اللمبة العافورى ٠٠ وضعها مكانها فوق رف الزريبة ٠٠ نادى صبيا لربط البهائم ٠٠٠ انذار خارج الزريبة ٠٠ حسان الصعيدى — حسب ما تناديه نجيه بصوتها — لم تالف منخاراه بعد رائحة زرائب الفلاحين ٠٠ الزريبة برمتها فى خياشيم (نجيه) دكان عطارة ٠٠ فى أنف الصعيدى القادم من جنوب الوادى تكاد تكون كل رائحة محددة ، بول الحمير له رائحة مالحة عقينة ٠٠ الجاموس والبقر بوله مائع الرائحة ، يكاد لضيقه بها أن يتحسسها بلسانه ٠٠ كارها ٠ استجاب حسان لطلب (نجيه) ٠٠ امسك براس الجاموسة البلبجة حتى تنتهى نجيه من حلبها ٠٠ الاشمئناط المرتسم على وجه حسان كان مناسبة لأن تسأله نجيه عن عدد الذين قتلهم فى الصعيد حسان فوضها أن تختار العدد الذى يروقها ٠٠ حسان لا يفرق بين أن تقتل مرة واحدة وأن تقتل الف مرة ٠٠ حسان الواقف امام رأس الجاموسة ٠٠ على حدقتى عينيه ضوء اللمبة العافورى الباهت الذى يشغل وسط الزريبة ٠٠

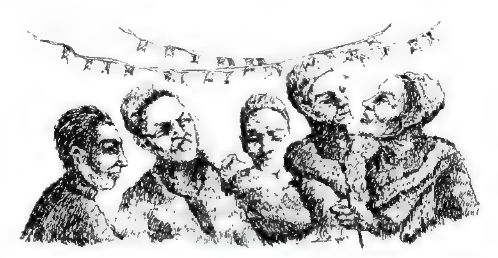
اركان الزريبة الثمانية مطموسة تحت ظلام لايصله ضوء ٠٠ ظلال البهائم تقع مختلطة على أجسامها ٠٠ الصبى ما زال يربط البهائم ٠٠ أعواد قش فى أعشاش العصافير تتدلى من سقف الزريبة ٠٠٠ أنفه يلتقط الروائح الفواحة يحاول أن يميز بين كل رائحة على حدة ٠٠ صوت شخب اللبن فى الطاجن تتعوده اذناه ٠٠ همهمة نجيه مصرة على أن تعرف العدد الحقيقى للناس الذين قتلهم ٠٠٠ مخيلة حسان هناك ٠٠ ينزل من مغارة فى بطن الجبل ٠٠ فى كتفه البندقية الميزر ٠٠ يتطلع الى السماء ٠٠ يشاهد نجمات أربعا ٠٠ الليل انتصف منذ وقت ليس باليسير ٠٠ هذه المغارة فريدة ٠٠ تقع فى منطقة ٠٠ تنكر كل من محافظتى أسيوط وسوهاج تبعيتها اليها ٠٠ ظلمة الصعيد ظلمة صافية ، ظلمة خالية من اللون الأسود ، ٠٠ ظلمة ظل الجبل يختلط والشمس وراءه ، بالسحاب ٠٠ لكن ناسه سود عجاف ٠٠ العيال كلهم عيانين ٠٠ انتهت نجيه من حلب الجاموسة البلبجة ٠٠ سار حسان امامها باللمبة ٠٠ نجيه تسال ، حسان يرد انه سيغنى الليلة ٠٠ ازاء ما أخبرته به نجيه من أنها ستحضر الفرح ، احس حسان بالتزام أدبى — فهما يعملان فى دار واحدة — أن يرعاها فوق السطح وهى مع بنات ونسوة العزبة اللائى يتفرجن على المغنين ، وأن يصحبها عند عودتها بعد انتهاء الفرح ٠٠ نجيه تحاول أن تعرف من حسان الموال الذى سيغنيه ٠٠ حسان يرد بكلام لم تفهمه نجيه ٠٠ حسان ليس محترف غناء مواويل ٠٠ سيغنى الموال الذى يخطر على باله ٠٠ انتهت نجيه من رص طواجن اللبن وغسل المواعين ٠٠ وقبل أن تنصرف سألت سيدتها الحاجة فطوم تستاذنها فى الانصراف ٠٠ الواجب الأخير على نجيه أن تؤنس سيدتها مع العيال حتى عودة جابر افندى من الجامع بعد صلاة العشاء ٠٠ زاملت نجيه ٠٠ فى ذهنها ان جابر أفندى ليس ممن يحرصون على الصلاة ، حسان موضوع حديث الحاجة وخادمتها ٠ حكت الحاجة أن حسان قاتل ، وانه قد قتل امه لأنها تزوجت رجلا آخر بعد وفاة أبيه ، وأنه قد هرب بعد جريمته ٠ تعجب الحاجة من أمر حسان ، فهو رجل طيب، وابن حلال

ولا يرفع عينه أبدا ، وأصابعه مثل أصابعنا نحن .. نجيه استأذنت سيدتها فى تصحيح الحكاية، فحسان قاتل حقا ، ولكنه لم يقتل أمه بل قتل زوجته وقد ضبطها فى حضن واحد من أصحابه .. حسان قتل الزوجة وما زال ينتظر الفرصة حتى ينسى النـاس وينسـل عائدا الى الصعيد لقتل العشيق ، وطلبت نجيه من سيدتها ألا تأمنه ، فكل القتلة يبدون طيبين أبرياء .

جابر افندى ، شيخ العزبة الذى لا يلبس طربوشا ، رجع من الجامع فى رؤيه زوجته .. ومن مكان اخر فى زعم نجيه .. جابر افندى له معلوماته الادارية التى تخالف معلومات حريمه ومعلومات خادمته ، حسان مجرد ولد حرامى من الاشقياء ، وذات ليلة كان يسطو على منزل رجل طيب مستور .. الرجال الطيبون فى الصعيد قلائل .. استيقظ صاحب الدار وضبط حسان يسحب البقرة .. حسان قتل صاحب الدار .. لم يبق أمامه الا أن يهرب من الصعيد كله ، ويسرح فى وجه بحرى ، ويحتمى بأهل السطوة .. جابر افندى هز رأسه ولكنه لم يخبط على صدره بطرف أصابعه المفرودة .. الحاجة فطوم بدا منها ما يدل على عدم التصديق .. كأنها تقص حكاية قتل حسان لأمه .. اندهش جابر أفندى من أن زوجته الحاجة لم تؤمن على كلماته التى قالها وتلك التى لم يقلها .. مع أن ضوء اللمبة الغاز نمرة عشرة لا يسـاعد على ابراز ملامح الجالسين فى المندرة ، الا ان الحاجة فطوم ، وكانت على خلاف ما يشى به اسمها ، ذات ملاحة ، تخيلت تقاطيع الوجه المندهش الغاضب ، وكما توقعت .. أسمعها جابر أفندى الحديث الذى نسبه الى نبى المسلمين عن نقص عقل النساء وايمانهن .. امنت الحاجة فطوم .. حوقلت .. بسملت .. صلت على من وضعت يدها على شباكه ، البنت نجيه اعترضت على سيدها .. اقسمت بالست زينب الطاهرة أن حسان قتل زوجته .. وتوجهت بحديثها الى جابر أفندى خاصة ، مؤكدة ان ليس أطيب من النساء .. جالت بعينيها ـ فى حسد ـ على جدران المندرة .. مطلية بالجير الأبيض .. أجزاء من الطلاء سقطت عن طبقة الطين الأسـود .. صورة دياب بن غانم على فرسته البيضـاء يطعن بحربة طويلة الزناتى خليفة .. دارت نجيه مع الكتب الاسطامبولى .. عم الشحات خفير الحكومة ، ألقى بندقيته الى جواره .. ينفخ النار فى الطاجن يسوى عليها براد الشاى .. الدموع تملأ عينى الشحات من الدخان وتنزل الى شاربه الكث المهوش .. جابر أفندى بين شفتيه غابه الجوزة .. جابر افندى يقطع باسـنانه قطعة حشيش يناولها الى عم الشحات .. شيخ العزبة يتهم الخفير بانقطاع النفس ، عم الشحات يرد مخالفا قرار السيد / وزير الداخلية ومسميا شيخ العزبة بحضرة العمدة .. فجأة تتذكر نجيه الفرح وحسان .. تهب خارجة الى الشارع متجاهلة نداء جابر أفندى .. مهمهمة فى داخلها بما يمكن أن يصاغ فى كلمات .. حرام عليكم يا ناس يا كفره يا أولاد ستين كلب .. سيبونى أشوف نفسى .

٩

بلغت نجيه حزمة برسيم الى الأرانب داخـل جحرها تحت المصطبه التى تشغل اكثر من نصف الحجرة والتى تتخذها منامة تفرش فوقها الحصير .. ألقت نجيه حزمة برسيم ثانيـة الى الخروف الصغير المربوط فى البحراية .. نظرت الى مشنة العيش .. انتقت رغيفين وحزمة بصل وقطعة جبن قريش .. عرفت ان اسم النبى حارسهـا ابنتها هانم قد تناولت عشاءها .. غسلت نجيه رجليها ووجهها وتزينت وارتدت فستانها الكستور المشجر الذى زفت فيه الى صـالح .. رغم أن الجلابية أو الفستان متلازمة مع صالح ، بحكم أنه هو الذى اشتراها ، وبحكم انها قد لبستهـا لأول مرة من أجل صالح ، فان نجيـة لم تذكر صالح ، ولم يرتسم فى مخيلتها ، بل ان نجيـه لم تربط بذهنها بين ابنتها تلك التى تأكل أرزا ولبنا مع الملائكة ، وبين صالح ، وهو الرجـل الذى وضع داخل نجيه بذرة هذه الابنة ، . ان ، صالح ، خلافا لكل معلوماته رغم انها من أخص خصائصه .. وضع بذرة هانم ظهيرة يوم صائف قضى ليلته بعيدا عن نجيه فى غيط القطن .. ليلة قضاها سـاهرا تحت السـاقية كى يقوم بتوزيع ما تدفعه الساقية من ماء على القطن ولو سهى أو نام وغرق القطن وذبل فعقوبته يعرفهـا جيدا .. علقة من جابر أفندى أو اتهام بسرقـة



المحراث الخشب ٠٠ صالح جاء ظهرا الى حجرة نجيه ٠٠ انسل وألقى بنفسه على المصطبة ٠٠٠ دخلت نجيه ٠٠جلابية صالح متكورة تحت جسمه ٠٠رجلاه مكشوفتان٠٠ سيقان لا تأخذ لونها من الالوان المعروفة٠٠ اسود ، أزرق ، أصفر، ابيض مدلوقة تحت جلد صالح ٠٠ شيء جاف خشن ٠٠ باطن قدمه لا تستطيع أن تحدد ما اذا كانت مغسولة ومغطاة بطبقة من الطين ٠٠ على ان هذا الطين ــ على فرض وجوده ــ لم يعد طينا ٠٠ انه طين تآلف مع الجسد الحى ٠٠ أخذ منه واعطاه٠٠ خضع الجسد والطين فى القـــدم لمتطلبات المشى والجرى على الشوك والتراب ســـاخنا يحرق فى الظهيرة وباردا يرجف فى الشتاء ٠٠ فى بطن القدم شقوق ٠٠ فى الشق الواحد تختفى اصبع طفل ٠٠ تأملت نجيه الجسد ، لا تحس أنه مكدود ٠٠لا تسمع الشخير العالى الصادر عن جهاز تنفسى مختنق ٠ فى أذنى نجيه طنين ٠٠ طنين لا علاقة له بالشخير ٠٠ طنين حقيقى بلا رمز او دلالة ٠٠ جســـد صـــالح تعرض لعملية هز قاسية عنيفة ٠٠ نجيه تسأله ما اذا كان يريد أن يشرب ؟ كذلك تطلب منه أن يغطى نفسه ٠٠ قصارى ما فعله صالح انه أعطى ظهره للجدار ٠٠ كانت الحصيرة مثقوبة فى الموضع الذى التقت فوقه نجيه وفريستها ٠٠ ظهر نجيه لم يحّس بالثقب ٠٠ لا لتشابه بين ظهرها وقدم صالح ٠٠ الثقب قد نعمت ورقت وتآكلت حوافيه ٠٠ لأن الحصيرة ولونها معا قـــد خضعا لعوامل الزمن ٠٠ عينـــا نجيه المتجهتان الى السقف لم تسجلا طبقة الهباب والسخام وهى طبقة حقيقية من الهباب ٠٠ طبقه من الهباب بلا رمز أو دلالة ٠٠ شبشب نجيه يطرقع بصوت مسموع على أرض الحارة ٠٠ نجيه فى طريقها الى الفرح ٠٠ فوق السطح الذى يطل على الوسعاية داخل العزبة وبين النسوة والبنات كمنت نجيه ٠٠ ضوء الكلوبات التى تنير الوسعاية سقط على وجوه النسوان فوق السطح ، الكحل الأسود فى العيون وعلى الرموش ، لطشات اللون الأحمر على الخدود بانت ٠٠ فى الوسعاية ذاتها تحلق الرجال والأولاد جلوســـا على الأرض فى أيديهم شماريخ وخيرزانات من سوق الخميس فى السنبلاوين عصى من فروع شجر وزارة الأوقاف الذى يحيط بالعزبة والغيطان ٠٠ بندقية الحكومة معلقـــة على كتف الخفير الميرى ٠٠ الخفير يهش بخيرزانة طويلة خلفهـــا من ولد غنام ٠٠ الخفير يطلب من الرجال بأسمائهم أن يسكتوا ومن الأولاد منســـوبين الى آبائهم ، أما الأولاد الذين مات عنهم آباؤهم وهم صغار فينسبهم خفير الحكومة الى امهاتهم ٠

ــ البنت هانم بنت نجيه ٠

وتبادلت النسوة فوق السطح أماكنهن الى أن جلست كل منهن أمام الوجه الذى تبحث عنـــه

وبحث عنها ٠٠ التقت عينا نجيه بعيني حسان٠٠ ابتسمت نجية ولم يبتسم حسان ٠٠ وغنى لطفى اميهي من رجال العزبة موالا عن شجرة السنط التي رواها بدفع عينه في بئونة ٠٠ حبيب المغنى الذي يجوب قرى وعزب وكفور العب ٠٠ يصنع النشوة بصوته الخشن غني موالا عن البنت بيضاء اللون التى ترعى البل فى الحقه ٠٠ طلب الرجال حسان ٠٠ دون قصد ، وقعت عينا حسان على نجيه وهو يغني :

– ملا ٠٠ ملى قربته

ميه تصافى نيل

– ملى وسابها يا ليل

فى الشرع تلزم مين

– تلزم جدع جد

يسوى من الرجال ألفين

٠٠ انتفضت مهتاجة الأجساد النحيلة المرهقة بحصوات الرمل ، متعددة الاحجام والتراكيب ، داخل قنوات الكلى ، وجع الجنب الذي يتحاشون ذكر اسمه صراحة ويسمونه المخسوف ، وقف الرجال كلهم منتشين فى فرح غامر لم تعرفه بذاتها هذه الأجساد ، فالمثانة مليئة ببول مدمم ، وارتفعت العصى والنبابيت ونطقت الالسن المكتومة ، التى لا تتحرك الا لبلع الريق ، طالبة من الصعيدى مزيدا من المواويل ، ومحيية الرجال الطنايا ، وهاتفة باسم الليل والعين والحب والسجن والفقر والجدعان ٠٠ وانطلقت رصاصة شقت ببارودها المحترق ، ظلاما فوق العب كله ٠

مع الحوارى الضيقة المظلمة والتي يسقفها التقاء الحطب على جدران صفى الدور فيها ٠ مع نباح الكلاب على كل شبح ٠٠ مع نهيق حمارين فى طرفى العزبة ٠٠ تنتقل خطوات حسان ٠٠ فى هوادة ٠٠ فى جيب صديريته مدية داخل جراب جلد ٠٠ فى يده عصا غليظة يتحسس بها السكة ٠٠ عصاة الصعيدى ذراعه ٠٠ فى رأسه صورة

ابنته ٠٠ صغيرة ، لم تتعد سنتين ٠٠ مرت أعوام عديدة ولم تكبر صورة الصغيرة عن آخر مرة رآها ، بطنها عريان حتى الصدر ٠٠ منتفخ قليلا ٠٠ أرجلها رفيعه وجهها متسخ ٠٠ على عينها ذباب كثير ٠٠ الصورة ثابته داخل دماغ حسان ٠٠ ستظل الصورة كما هى باقية ٠٠ وقدماه تحملانه الى كل مكان ، الا حيث توجد صغيرته٠٠ داس حسان على عصاه فوق الأرض ٠٠ أذناه ٠ والصورة تتحرك ثابتة داخل رأسه ٠ تلتقطان كلمات نجية ٠٠ نجية مع أنها انتشت مع المنتشين ، حارت مع كلمات الموال ٠٠ لم تتوقعه ٠٠ ليس فيه كلمة الحب ٠٠ نجيه ترفض موضوع الموال ٠٠ ترفض أن يكون من مجرد ملء قربة بالمياه اغنية يرددها الرجال فى الأفراح ٠٠ حسان هو الآخر لأول مرة يفحص كلمات مواله ٠٠ لكنه موال عزيز لديه ٠٠ طالما ردده لنفسه ٠٠ فى الظلام أحست نجيه أن « حسان » يبتسم ٠٠ لم تفهم لم ٠٠ لقد دمعت عيناه ذات مرة وهو يدندن لنفسه ، داخل وعيه ولاوعيه جميعا ، بكلمات الموال ، ذات ليلة كان مخلفا وراءه مدينة الاسماعيلية فى طريقه الى الزقازيق ٠٠ كانت ليلة مظلمة ، قضى اولها مشيا ثم استراح الى مقهى ٠٠ واحدة من المقاهى ، عشش صفيح أو غاب تقام على جانب الطريق ٠٠ أصحابها رجال وأحيانا نساء لهم عين تعرف الغريب ولا تنكره ٠٠ تقدم له كوب الشاى الساخن ٠٠ كرسى المعسل ولا تتردد عن دس حبه « أفيون » ودائما كلمة طيبة تعوق كل المخاوف ٠٠ صوت عم الشحات الخفير

يستفسر : من القادمون ··· أخذ سيجارة من حسان ·· نهر نجيه بنت الكلب ·· كيف لا ترد على جابر أفندى حضرة العمدة وهو يناديها ··لم تكتمل فى فهم عم الشحات كلمات نجيه الساخرة وهى تحدثه عن الشرف الذى حصل لها من عم الشحات ومن حضرة العمدة ··· ونغمت اللعينة كلمة حضرة العمدة بما زاد من ارتباك عم الشحات داخل معطفه الذى كان أصفر والذى ارتداه لأول مرة ذات يوم من ربع قرن مضى ·· كان عهدة واحد من جنود الخلفاء واشتراه الرجل قبل أن يدخل خدمة الحكومة من سوق السنبلاوين ·· بأربعة برايز استرد منها أجرة الاتوبيس ولم يخلعه منذ ذلك التاريخ ·· وهو تاريخ حقا لا مجازا ، لأن عم الشحات يؤرخ بهذه المناسبة ، فابنه أحمد أنجبه قبل أن يشترى المعطف بسنتين بل ان الانجليز حاربوا الألمان سنى شراء هذا المعطف ·· ومعطف عم الشحات وان انتسب تاريخيا الى أصل أجنبى الا انه الآن واحد من مواطنى العزبة ·· مواطن مستقل ، حتى أن عم الشحات لو خلعه لهب المعطف فى الصباح الباكر مغادرا داره الى مسجد القرية يدخل دورة المياه يقضى حاجته ويتوضأ ويصلى ركعتين ويلقى على رجال العزبه فى طريقه الى المسجد أو منه الى داره تحيه الاسلام ، ويرد التحية ، حسب الأصول ، فلو ألقاها واحد من الشغالة لردها (وعليكم السلام والرحمة) ولو ألقاها واحد من أوساط سكان العزبة يردها (وعليكم السلام ورحمة الله) ولو ألقاها عين من أعيان العزبة ·· وأعيانها قليل ، لرد معطف عم الشحات التحية (وعليكم السلام ورحمة الله وبركاته) وسارع المعطف بتقبيل اليد ·· بل ان المعطف يحمل فاسه ، أعنى فاس عم الشحات ، الى غيط جابر أفندى أو غيط الوسيه فى العزب المجاورة ··· وأن معطفنا ·· وقد صار عم الشحات واحدا من الساهرين على أمن المواطنين ·· يحمل البندقية ، ويكوع على مصطبة بعينها ، ويعترض القادمين ، ولا ينسى أن يطلب سيجارة من المعارف ، ويقول نفس الكلمات :

ـ ازاى يا بت يا نجيه يا بت ستين كلب جابر أفندى شيخ العزبة ينسده عليكى العشية وما ترديش ؟ ·

على أن الفعل الذى كان سيقدم عليه المعطف مخالفا فى ذلك عم الشحات ·· أنه ، لو أنه بمفرده ، ما تردد عن صفع نجيه على وجهها جزاء سخريتها من جابر أفندى فى شخصه هو

***

أمام حجرة نجيه وقف حسان متهيئا للانصراف ·· عزمت نجيه بكوب شاى ·· تناول حسان ربع بيضات مسلوقه برغيفين ·· نجيه تنفخ فى النار تعد الشاى ·· حسان طلب عود حطب من النار يشعل به سيجارة ·· امسك نجيه من ذراعها ·· ندت عنها صرخة مفرغه من كل البيان النفسى والعصبى للصرخه ··ومع أن حسان لم يفهم المسالة على هذا النحو ، فلم يفت الصعيدى ابن السكك التى لا تنتهى نوع الصرخة التى اطلقتها نجيه ، حسان امسك ذراعها الثانى بيسراه ، تأوهت نجيه ، أساء حسان تفسير الصوت ، كانت الآهه الما جسديا من اليد الخشنه ، لم تكن اشارة أن تعدم فكل شىء على ما يرام ·· فى الوقت الذى كان حسان على المصطبه جسدا خالصا ، كانت نجيه غير خالصة لجسدها ، كان دماغها يعمل ، فى مخيلتها صورة صالح زوجها ، فى عذرها عتاب ليس كاملا لصالح ، بل انها تذكرت مقدم سيدى الشيخ صلاح الدين ، الذى قيد بغير حبال ، الرجال القوين حاولوا ذات ليلة ان يسرقوا زرع البصل من الغيط المقام فيه مقام سيدى الشيخ ·· وقد أبقاهم بسره الباتع مربوطين الى الارض حتى جاء فى الصباح صاحب الغيط ، وهو الذى يقوم على خدمه المقام ، وتضرع الى الشيخ صلاح الدين أن يصفح عنهم ·· واذ أيقن حسان أنه موشك أن يصل الى هدفه ·· طرقت اذنيه معا تهديدات نجية مقسمة بحياة سيدتها زينب الطاهرة أنها ستصوت وتلم أهل الحارة وأهل العزبة جميعا اذا لم يتركها ·· تحرك شىء فى جسد حسان يدفع كفيه أن يطبقا على رقبة نجيه، شاهد لسانها يتدلى مع فقاعات اللعاب من فمها ·· ونفذت من أذنه ·· مرة ثانية ·· كلمات نجية القاطعة طالبة أن يسيبها ·· لم تكن نجيه ترفض لقاء حسان ·· بل ان تحقيق هذا الشىء بذاته كان ملء دماغها ، وملء كل خلايا جسدها، منذ دخل الزريبة ، ووقف أمام الجاموسة البلجة، حتى هذه اللحظة ، وهى تقسم بحياة سيدتها زينب الطاهرة ·· وفى الوقت الذى كانت نجية فيه راضية بفكرها وبجسدها ، رافضة بصوتها

وبعضها ، كانت عيناها تسجلان تهدم الرجل الذى أمامها بمتعة حسيه ترتد بأصولها الى الكهف الأول ٠٠ بشكل غامض ، ورغم شدة الرفض ، كان دماغ حسان بما يصل هذا الدماغ من مشاهدات تنقلها اليه العين ، وعلى وجه الدقه : من خيوط من موقف نجيه تنقلها عين حسان الى دماغه ، ومن أصوات ، أو من خيوط من صوت نجية تنقلها أذن حسان الى دماغه ٠٠ من خيوط من فعل نجية وصوتها ٠٠ كان حسان يحدد ان رفض نجية ليس قاطعا ، لذلك ... تجهاده ظل مستمرا ، رغم كل التهديدات ... المتلاحقة حتى أنهك جسد حسان ، وعجز دماغه عن تسجيل خيط الرضى وسط حزمة الرفض ٠٠ تقدم الجسد يائسا بلا تهدم يعارك نجية ، سجلت نجية التغيير الذى طرأ على الموقف دون ادراك ماهية التغيير ٠٠ المرأة التى كانت راضية بجسدها وبخيالها ، افتقدت الرجل يتهدم أمامها ، وواجهت جسد حسان وذراعيه ٠٠ حسان صار جسدا أعمى يعارك لا يعرف ، يعارك من أو يعارك لماذا ؟ وفقدت نجية المتعة ، وتوحد توزعها الى رفض لا تكاد تعرف رفض ماذا ، لكنه رفض المطلوب فى لحظتها هذه ، وتصدى جسدها بأدواته ٠٠ جسد لا يثق فى قدرته الذاتية ، لكنه بدنيا مصمم دائما على أن يحمى نفسه ٠٠ لقط حسان الاستغاثة قبل أن تنطلق ، وفك ذراعيه ٠٠ سلك طريقه فى الحارة المظلمة الباردة لاهثا ٠٠ لم يبتعد كثيرا قبل أن يلتفت على صوت أنثوى رائق حنون ٠٠ كانت نجية تمد يدها ٠

ـ السكينة يا سى حسان وقعت منك ع المصطبة

٤

فى الصباح الباكر ٠٠ أمام رأس الجاموسة الكديش ، وقف حسان يهرش جلدها فى المنطقة المحصورة بين قرنيها وجنب رأسها ، والتى لا تطولها الجاموسة مهما حاولت حكها بظلف رجلها الخلفية ٠٠ الجاموسة ملقية برأسها على حافة المدود ، وكانت نجية تنقل اللبن من الضرع الى الطاجن ، بنظرة جانبية رصدت نجيه حسان ٠٠ رغم أن أذنى حسان لم يتغير وضعهما ، فقد رأتهما نجيه متهدلتين كأذنى حمار بعد يوم كامل فى نقل الوحل من الزريبة الى الغيط ٠٠ نجيه لم تتأمل داخلها ٠٠ لا تعرف لم رفضت يقينا ، فى ذهنها فكرة مبهمة عن ان ذلك حرام ٠٠ حرام لماذا ؟ لا تعرف ٠٠ كانت خالية من الزهو ، رغم أذنى الحمار المتهدلتين ، لم تعد ما حدث انتصارا لها ، أو لفكرة رفض الحرام ، على أن ذلك لايعنى أنها آسفة ، وحين سألت حسان عما اذا كان ما زال زعلانا ٠٠ لم تكن تقصد أكثر من فتح باب للحديث معه ٠٠ حسان أذنه تسمع كلمات نجية بموقف من لم يحدد موقفه بعد مما حدث ٠٠ العمل يجمعه بنجيه ، ومجرد لقائهما أو استماعه لها لا يفسر بأكثر من ذلك ٠٠ وهو يستمع عينه تدور داخل الزريبة ٠٠ الزريبة واسعة ٠٠ ضوء الصباح أنارها ٠٠ بقرة تبول ٠٠ السائل يسقط من بين أعلى رجلى البقرة الخلفيتين ٠٠ النيل

تندفع مياهه من قناطر أسنا ٠٠ في المغارة ، بين محافظتي أسيوط وسوهاج ، حيث الاحتماء من رجال الشرطة ٠٠ سبحان الله ٠٠ كان أسهم البوليس ٠٠ الرجال هناك داخل المغارة ٠٠٠ يدخنون سجاير الحشيش ٠٠ برعي يفاجئهم بحكمة توصل اليها عن وضع المرأة ٠٠ الى جانب كل رجل بندقيته ٠٠ المدفع الرشاش داخل المغارة ٠٠ برعي يقسم بالحرام من ذراعه ٠٠ برعي له زوجة لكنه لا يحلف بالطلاق ٠٠ تسارع دق قلب حسان أمام الجاموسة الكديش في زريبة جابر أفندي ٠٠ أين برعى ٠٠ أعاد الى سجن أسيوط ٠٠ أم ما زال يتنقل بين مغارات الجبل مغارة ، مغارة ٠٠ برعي يقص المعارك التى خاضها المطاريد ٠٠ برعي صاحب قلب لا يخاف ٠٠ السجن أكثر راحة وأمنا من نهار الصعيد ٠٠ كانت أحلام الرجال عجيبة ٠٠ في النهار يحلمون بالقبض عليهم ٠٠ البنادق تقف لا تطلق الرصاص ٠٠ في أحلامهم دائما مكسورون أمام رجال الأمن ٠٠ اتفقوا ذات مرة طوال حديث ليلة ٠٠ انهم في أحلامهم أضعف منهم في واقعهم ٠٠ في الأحلام دائما يسحبهم رجال الأمن مربوطين بالحبال ٠٠ نهارهم مقبض مخيف بالأحلام ٠٠ الليل هم أبناؤه ٠٠ رجال الليل ٠٠ حكمة برعى ٠٠ ليلة ٠٠ أقسم بالحرام ٠٠ المرأة لا تستطيع أن تغتصب الرجل ٠٠ الرجل وحده في قدرته أن يغتصب المرأة ٠٠ حكمة ربنا استنتجها برعى وأمن عليها رجال المغارة ٠٠ لكن « حسان » لم يستطع مع ذلك ٠٠ حسان لم يعد رجلا ٠٠ نزل من الجبل ٠٠ نجية لا ترضى هذا التوزع في حسان ٠٠ هي لا تصل الى أنه توزع في حسان ٠٠ تفسره على أنه زعل مما حدث ٠٠ هي تخلط بين عودة التوزع داخلها نفسها بين الرضى والرفض ، وبين رغبتها بحديثها في مصالحة حسان ٠٠ عودة نجيه الى موقف الوسط بلا شك في نفس الوقت خطوة تستلزم مصالحة «حسان» وان تك خطوة لم تحسم المشكلة التى بدا أنها شاغل من نوع جديد يطرق حياة نجيه ٠٠

كان طلب نجيه الى ستها الحاجة فطوم ، أن يصحبها حسان بالطحين الى القرية المجاورة ، عملا داخل المشكلة ، بل انه تعامل مع المشكلة وجها لوجه ٠٠ حسان يسوق حمارا يحمل زكيبة أرز ٠٠ نجيه وراء حمار ثان يحمل زكيبة قمح ، في طريقهما الى مكنة الطحين ٠٠ الحديث بينهما حديث بين أصدقاء ٠٠ لم يعودا مجرد رجل وامرأة جمعتهما ظروف الخدمة في منزل سيد واحد ٠٠ في حاضر نجيه ليس حسان الصعيدي ٠٠ ليس واحدا من الرجال العديدين الذين يلتقطهم جابر أفندي من الطريق ، يقدم لهم الرغيف وقطعة الجبن وباكو المعسل أو السيجارة ٠٠ وأخيرا الحماية ٠٠ أصبح ٠٠ وأصبح هنا فعلا كاملا ٠٠ أصبح حسان كائنا محددا بذاته داخل معارف نجيه ٠٠ كان ما حدث بالأمس لم يكن فشلا لحسان أو انتصارا لنجيه ، وهو كذلك ليس العكس ٠٠ ان صفتي الفشل والانتصار لا موقع لهما هنا ٠٠٠ نجيه تحاول صادقة أن تجذب حسان الى المنطقة التى وصلت اليها ٠٠ ترضى الآن أن تنعس في حراسته ٠٠ لا تخاف من سكينة يضعها حسان على رقبتها ٠٠ ذلك لايمنع انها سمته قبلا ، قاتل قتل جهلا به ، وهى تسميه الآن قاتل قتل مزاحا ومهارشة ، وستسميه في الغد قاتلا قتل دون أن يدركا آن ذاك حقيقة مشاعرها ٠٠ حسان يتلقى صدق مشاعر نجيه ٠٠ لا يحمل لها داخله كرها أو حبا ٠٠ امرأة فيها لون نساء وجه بحرى وملامستهم وعادة لا يرفض ٠٠ وهما يسقطان الى المغارة لم يكن لها باب بل ثقب على سطح الجبل ، برعى حذره من نساء الصعيد ٠٠ الأوجب الحرص من نساء وجه بحرى ٠٠ هذا لا يعنى أن «حسان» في داخله سدا صفيقا يقف بينه وبين نجيه ٠٠ هو محق لو أنكر مثل هذا الحاجز ٠٠ أساسا هو رجل مسالم ، لا يقوى ان يواجه التودد الانساني بالجمود ، أو باللامبالاة ، أو بالحذر ٠٠ سرعان ما ضحك كطفل ، وبانت أسنانه البيض وسط وجهه المستدير الغامق السمرة ٠٠ أشعل سيجارة ٠٠ عبر عن شفقة حقيقية ازاء المجهود البدنى الذى تبذله نجية في منزل جابر أفندى ٠٠ نجيه ترى أنها القسمة والنصيب ولقمة العيش ٠٠ القسمة والنصيب ، مهارب حسان ٠٠ لكن لقمة العيش لا تملكه ٠٠ نجيه تعارض مؤكدة لحسان ان لقمة العيش تملكنا جميعا ٠٠ عندما يعاود حسان اصراره على أن لقمة العيش لا تملكه تفاجئه نجية ، أنه لو كان يملك في الصعيد أرضا وبهائم مثل جابر أفندي، ما ساح في بلاد الله الواسعة ٠٠ حسان لايغضب، يقتصر على أنه لا يرضى أن يكون مثل جابر أفندى ٠

عندما عادا وقد بيضا الأرز وطحنا القمح ، كانا قد اتفقا على الزواج ٠٠ نحن لا نملك مضبطة الحديث بين حسـان ونجية ، الثابت لدينا أن الحاجة فطوم ـ كعادتهـا ـ اندهشت من اقتراح نجيه أن يصحبها حسان الى مكنة الطحين ، وأنها ـ الحاجة ـ قد افضت الى زوجها بمخاوفهـا التى تراها برهانا على أنهاامرأة حريصة واعية ٠٠ جابر أفندى ـ كعادته ـ سخر من مخاوف زوجته ، ولم تمنعه السخرية ـ كالعادة أيضا ـ من أن يأخذ برأيها ويبحث عن آخر يصحب نجيه ، ووجـه فعلا بعدم وجود من يصحب خادمته وهى تطحن الطحين ٠٠ فالغيظ ألزم له الخفراء ٠ وتمادى فى اظهار سلطته الادارية فى مواجهـة زوجتـه باصراره على أن يكون حسان مع نجيه ، وفى السر اتصل ، عن طريق تليفون الحكومة ٠٠ بعمدة القرية المجاورة ، بصاحب مكنة الطحين ٠٠ نقلت نجيه الى حسان مخاوف سيدتها ٠ رد الصعيدى الطيب انه عندما يريد أن يسرق فلن يركب حمـارا ليسرقه بل سيركب جابر أفندى نفسه ٠٠

الثابت لدينا كذلك ، ان حسان ، رغم أحاديث المغازلة ، وقد أحس التودد فى كلمات نجيه ورغبتها الصادقة أن تنقله الى المنطقة التى أوصلته اليهـا فى علاقتها داخليا بحسان ، لم يكن لديه بقلبه الطيب أن يواجه صدق نجيه بالحذر أو الجمود ٠٠ حسان سأل نجيه عن أصلها ، وفصلها ، وماذا أوقعها فى دار هـذا الرجل ٠٠ نجية بلا أصل وبلا فصل وبلا حكاية ، شبت فى دار جابر أفندى ٠٠ أمها كانت قبلها خادمة فى دار جابر أفندى٠٠ لم تر لها أبا ٠٠ ولولا ان اسمه منقوش على ختمها ما عرفت اسمه ٠٠ لم تحدثها المرحومة أمها عن أبيها ٠٠ المعلومة الوحيدة الأكيدة أن اباها لم يكن من رجال هذه العزبة ٠٠ أمها نفسها ، والله وحده هو العالم ، لم تكن من نسـاء العزبة ٠٠٠ الناس فى العزبة لا ينسبونها الى اسم أبيها أو حتى الى اسم أمها ٠٠ نجية التى تخدم فى منزل جابر أفندى ٠٠ نجيه زوجة صالح الذى يخدم جـابر أفندى ٠٠ ارتسمت فى مخيلة حسـان أرض الصعيد ٠٠ رملية صفراء ٠٠ غيطان العدس بنواره ٠٠ بنواره الزاهى ٠٠ البطن الصغيرة العـارية المنتفخة ٠٠ الأرجل الرفيعة ٠٠ حـادثة الأمس نقلت نجيه الى جوار حسان ٠٠ رغم أن الحادثة لم تحقق غايتها ، ولم تحقق الا ذاتها ، ولم تخطو خطوة واحدة أبعد من كونها قد حدثت ٠٠ حسان انتقل الى جوار نجيه بشىء مختلف عن حادث الأمس ، بل ٠٠ رغم حادثة الأمس ٠

اذ علمت الحـاجة فطوم بموضـوع الزواج ـ كعادتها ـ اندهشت ، ورفضت على أساس ان الرفض يعطيها صفة الحذر والحرص ، فضلا على ان حسان فى زعمها قاتل ٠٠ جابر أفندى هز رأسه ، فحسان ، فى زعمه ، مستعملا لغة عمد بلدنا ، مجرد متشرد ، حرامى ، لم يجد من يرد ٠٠ على ان حسان امامنا ، وعلى غاب الأرغول غنى موالا لم تفهمه نجيه ٠٠ أو لم تحاول أن تفهمه ٠٠ والموال نفسه ، أثار دموع حسان ذات ليلة ٠٠ حسان لم يخترع الموال ، ولذلك فالموال لا يفسر حسان ولا يفسر الزواج ولا يفسر الموال أى حدث تاريخى ٠

٠٠ فى أوراق مركز شرطة السنبلاوين ، أو محافظة الدقهلية ، لا تنسـب العزبة الى جابر أفندى ٠٠ جابر أفندى نفسه ليس أفنديا ٠٠٠ الا ان هذه الأوراق لا تلزمنا ٠٠ ولن نعرف العزبة الا بعزبة جابر أفندى ٠٠ رغم الطاقية وبر الجمال التى تعتلى يا فوخه ٠

٠٠ على طريق الجازورين ، الذى يربط عزبة جابر أفندى بأكبر قرية مجاورة ، والذى قطعه حسان ونجيه فى الصباح ذهابا الى مكنة الطحين وعودة منها ٠٠ وبين الأشجار العالية فى ظلمة لم تصبح بعد مخيفة ٠٠ بين الغيطان الخاليـة من البهائم والكلاب ورجال العزبة وأولادها ونسوانها ٠٠ على طريق الجازورين ٠٠ سار حسان ونجية ولطفى المغنى ٠٠ شبشب نجيـه يمتص تراب السكة صوت طرقعته الذى كان حريا بها ان تسرى فى الليل الى مسافات بعيدة ٠

لطفى يدندن داخل نفسه ٠٠ حسان لا يعرف تحديدا ماذا هو فاعل ٠٠ كان قد اتفق مع نجيه على الزواج ٠٠ الزواج فى ذهنه لم يرتبط بمأذون وبشهود وبعقد وان تكون نجيه زوجته ٠٠ عندما بدأت أولى الخطوات لم يمانع فى تنفيذها ، وان لم يكن قد تصورها ، ولو أن نجيه طلبت منـه أن يصحبها الى المأذون لرفض ، لكنه لم يمـانع

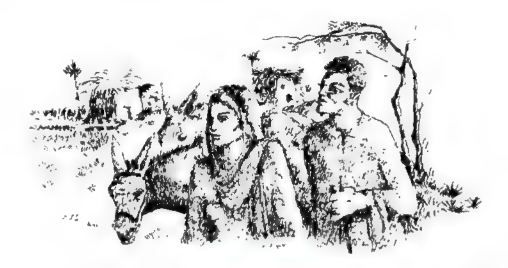
فى الذهاب الى المأذون لأنه تنفيذ لاتفاق ارتبط به ٠٠ ذلك لا يعني ان حسان بلا خيال ٠٠ ففى دماغه دائما صورة ليل الصعيد مقمرا ، تهـز روس النخيل فيه نسمات منحدرة من الجبل ، وصوصوة كروان ، وان لم يعرف اسمه ، وقد ينزل الى مدينة اسيوط فى وضح النهار ٠ لا لأنه لا يتصـور أن المخبرين قد يلاحقونه ، ولكن لأن الرجـال فى الجبل اختاروه أن ينزل المدينة لزوم العمل٠

٠٠ فى أول الطريق أحست نجيه ، وهى لاتكف عن الكلام ، بأسف ، ليس لأن بختها قد خاب مع روجها صالح ، بالتحديد لأن اللون الاحمر عـلى خديها من ورق التفتة ، غطاء ظلام الليل مع الكحل الاسود الذى اطبقت بجفنى عينيها على مروده ٠٠ خفف من أسف وحزن نجيه ، أنها هناك فى حجرة المأذون ، وقد وضع اللمبة نمرة عشرة أمامه على الطرابيزة ، وسألها عن اسمها ، وطلب منها ترديد الكلمات التى تعرفها ، وطلب منها الختم ٠٠ هناك ستبدى حياء شديدا ، وتبدو لكل العيون حمرة الخدين وسواد العيون وخصـلة الشـعر التى سحبتا من تحت المنديل المطرز بالترتر الزجاجى، وشغلت جزءا من جبهتها ونزلت على اذنها ٠٠٠ دلالة أنها ليست بنتا صغيرة مثل امرأة تعرف أن تنتف بتراب الفرن المحترق شعيرات الجبهة والوجه والعانة والساقين ٠٠ وعموما تعرف كل افانين المرأة ٠٠

٠٠ أمام المأذون ٠٠ كان لطفى هو المتحدث ٠٠ لفى داخل لطفى وهو مغنى العزبة ، انه ثمة علاقة قد لا تكون واضحة ولكنها موجودة ، بين مهنته كرجل يغنى فى الأفراح وبين مهنة المأذون كرجل لولاه ما تقوم هذه الأفراح ٠٠ هذه العلاقة ليست وحدها ما يدفع لطفى على أن يتقـدم الى المأذون ليساومه على أجر عقد القران ٠٠ رباط قـوى أو لنقل صداقة بين لطفى وحسان ٠٠لطفى الغلبان ٠٠ هو الرجل الوحيد فى العزبة الذى لا يحمل احتراما حقيقيا لجابر أفندى ، ويسميه بينه وبين حسان ٠٠ البغل ، ويقسم بالطلاق ، وهـو لم يتزوج بعد ، أن لا فرق بين جابر أفندى وبين الحمار غير ان الحقيقة وراء ذلك ، ان لطفى لا ينسى أن جابر أفندى طلب منه أن يشـترى فاسـا ويشتغل شغلة ياكل منها عيشا بدل الكلام الفارغ الذى لا يفيد ، وهدده مرة بعمل محضر تشرد ٠

٠٠ كما توقعت نجيه تماما كل شيء حدث ٠٠ حجرة المأذون مطلية بالجير الذى كان أبيض وصار أسود وأصفر من الدخان ٠٠ النقوش على الجدران ٠٠ سـفينة كبيرة ٠٠ مقام كبير ٠٠ المأذون حج الى بيت الله ٠٠ قطع الجير التى تساقطت من طلاء الجدران شكلت هى الاخرى نقوشا أكثر افصاحا عن نفسها ٠٠ اللمبة نمرة عشرة ٠٠ الطرابيزة ٠٠ ابن المأذون حضر ليكون الشاهد الثاني ٠٠ المأذون لم يكن يقصد سؤاله بذاته حين سأل نجيه عن سنها ٠٠ شهقت نجيه لا لانها تستكثر ان تكون صغيرة الى الدرجة التى لا يفطن فيها المأذون الى بلوغها سن الشرع ٠٠ لأن هذا المأذون بالذات سبق أن عقد زواجها على صالح ٠٠ مرت بيدها على خصلة الشعر المسحوبة من وسط منبت رأسها وافضت الى المأذون بم ظنته واحدا من معلوماتـه الأكيدة ٠٠ سيدها الشيخ سبق أن زوجها من صالح ٠٠ ترك المأذون الريشة ٠٠ عاتبها على أنها لم تخبره من الأول ولم تقدم له قسيمة الطلاق ٠٠ المأذون لم يصدق أن صالحا لم يطلقها ٠٠ صالح منذ ثلاث سنوات سحب بهائم جابر أفندى مع باقى الشغالة وعادت البهائم والشغالة ولم يعد صالح ٠٠ انطرته ولم يعد ٠٠ نجيـه كادت أن تخصص جزءا من الجلسـة للبكاء ٠٠ نظرة الى حسان والى المناسـبة منعتها ٠٠ كلمات المأذون قاطعة فى عدم جواز اتمام العقد الا بعد استخراج قسيمة طلاق من المحكمة ٠٠ أضاف المأذون أن ذلك الزواج لو كان تم لكان زنا لا زواجا ٠

٠٠ حسان لم يفهم المسألة تماما ٠٠٠ كاد ان يلوم المأذون ، لولا أن قاعدة منعته ، أن هـذه هى مهنة المأذون ، وهو أخبر بشئون مهنته ٠٠٠ نجيه أنكرت موقف المأذون ٠٠ امرأة صادفتهـا فى صحن الطبيخ حبة كوسة مرة ٠٠ لا تستغرب أن تكون هناك حبة كوسـة مرة ٠٠ تعرف أنها تستطيع أن تفرز هذه الحبة المرة قبل أن تضمها الى الطبيخ ٠٠ تقابلها الحبة المرة فتنكر وجودها ٠٠ بالنسبة للمأذون نفسه ، فلم تقطع بجديته فى الامتناع عن عقد الزواج ،وعندها يقين أنه لو قبض أكثر او لو طلب منه جابر أفندى فسيتم الزواج ٠٠ تعرف أن المأذون يقينا يحتفظ فى مخه بحل ما لكنه لا يبديه للفقراء ٠٠ بعيدا فى أعماقهـا هى ، كانت المنطقة بين هذا الزواج والزنا غير



بينة الحدود ·· الزواج يسبقه كتب كتاب ، وها هى تود أن تكتب الكتاب ·· كلما ارتفعت من داخل أعماقها اشتبهت بالحدود حتى تصل الى أن ذلك ممنوع ، ولكنه ليس مستحيلا ، ولو حضر جابر أفندى فالعقد حتما سيعقد ·

·· فى طريق العودة لم يصرح لطفى لصديقه ولابنة عزبته أن ذلك فعلا حرام ما لم يحضر صالح ويطلق نجيه ·· لكن اين صالح··· حرام أن تبقى نجيه بلا زواج ·· بقاؤها بلا زواج وهى شابة سيدفعها الى الوقوع فى المحظور ·· لطفى كان صاحب فكرة عقد القران عند ماذون القرية المجاورة ·· فالسيئات التى يتحملها أهل العزبة ·· يدفنون موتاهم فى مقابر القرية ·· يشترون السكر والجاز والزيت والشاى والمعسل من دكاكين القرية ·· يعقدون زواجهم ويفضونه عند ماذونها ·· هذه السيئات أفسحت أن يقترح لطفى عقد القران ، فى الليلة التالية ، عند ماذون قرية أخرى يعرفها ، وغنى فيها ليال بطولها ·· المطلوب فقط انكار سبق زواج نجيه ·· طلب من نجيه ألا تضع الأحمر والأسود ، وأن ترفع المقصوص من فوق جبهتها ، حتى يكون زواجا من أول وجديد ·

·· لأن الزواج لم يتم بعد ، فقد أوصل حسان وصديقه ·· نجيه ، الى دارها واتجها الى دار لطفى ·· دخنا المعسل والحشيش ·· دندنا مع رجال القعدة ·· أنشد لطفى بالقاه عاد منغم ·· ردده معه ووراءه رجال القعدة ·

أنا زارع شطين باميه
عند الساقيه البحريه
كان عندى حماره عرجه
يفديني من العسكريه ··

·· الرجال ينفجرون ضاحكين ·· لطفى عنده خزين من المواويل الحمراء ·· يحفظ كثيرا من النكات والنوادر والحواديت ، وليس هناك من يغلبه اذا دخل معه فى قافية ·· وفوق ذلك عنده كثير من الكلام الهلس ·

·· فى الليلة التالية تم عقد زواج حسان ونجيه ·· دس حسان صورة عقد الزواج فى جيب صديريته مع نصف قرش حشيش ·· لطفى كان قد اقترح ان يقيم لصديقه ·· ليلة عرس ، يغنى فيها حتى الصبح ·· يدعو اليها زملاءه من مغنيى القرى المجاورة ·· تدور الجوزه على الرجال ··· يحرقون المعسل والحشيش ·· يصهللون ·· لطفى وان يك حسان غريبا ، لا يراه أقل من أى واحد من أهل العزبة الحرفان الذين يؤنس لياليهم ·· نجية وحسان اعترضا على اقتراح لطفى ·· خبط حسان على كتفى لطفى ، مقدرا فيه الرجولة والشهامة ·· متزحزحا قليلا عن فكرته من أن الرجال فى الصعيد ، أما وجه بحرى فحمير شغل ·

الظلمة والسكون فى السماء وفوق العزبة ·· المدقات التى تصل العزبة بما حولها من غيطان وقرى وكفور لا يتعرفها الا أبناء العزبة ·· معطف عم الشحات من فوق مصطبته فى أول العزبة ·· اعترض القادمين ·· نجية قدمت وجبه عشـــاء خفيفة لزوجها وصديقه ·· أرز وبيض مسـلوق محمر فى الزيت ·· احتفظت بذكر البط وحلة المكرونة حتى تخلو مع حسان ·· اللمبة العافورى التى أسهمت شعلتها فى صنع طبقة الهباب فى سقف الحجرة ، اتخذت مكانها تحت المصطبة ·· لمبة جاز نمرة خمسة تضىء الحجرة ·· هانم مزاحة بعيدا عن المصطبة ·· نجيه فرحة مبتهجة ·· قدمت أكواب الشاى ·· مال لطفى على أذن حسان ·· ضحك لطفى وهو يستأذن من نجيه فى أن يصحب حسان ليدخنا معا كرسى معسل ·· عرفت نجيه أن « لطفى » سيقدم تحيته الى صديقه لا أقـل من نصف قرش حشيش غير قمحات الأفيون ، نبهت نجية على حسان أن يعود سريعا ·· هى تخاف الوحدة ·· أخرجت نجيه حلة المكرونة فوقها ذكر البط استعدادا لتسخينها فور عودة حسان ·· أخرجت ورقة التفتة الحمراء ، دعكت بها خديها ·· المرود دسته داخل زجاجة الكحل ·· أطبقت جفنيها ·· سحبت المرود مارا بالرموش ·· اكحلت عيناها ·· تطلعت الى قطعة المرآة ·· دخلت مناخيرها رائحة زبل الارانب من الجحر تحت المصطبة ·· قررت أن تتخلص من الخروف الصغير المربوط فى البحراية بأن تنقله مع بهائم جابر افندى ··· سمعت طرقا على الباب ·· انتفضت مسروعة تلهث ·· حسان لم يكن قد عاد بعد ·· وقفت أمـام الباب ·· الحارة فيها سـسـكون ·· دور الفلاحين مغلقة ·· خافت على حسان من كلب أسود عضاض ينام دائما فى أول الحارة ·· الجاز فى اللمبة الزجاجية قد انتصف ·· همت أن تقف أمام الباب لتعرب لحسان عن زعلها لتأخـره ، وكذلك عن اعزازها أى حبها ·· اكتشفت فجأة أنها وحسان غريبان ·· أنهما مساقطا من شـجرة ··لامت لطفى أن حجز حسان كل هذه المدة الطويلة ·· الا يعرف لطفى أن حسان قد تزوج وأنه أصبح زوجا وأن له امرأة وان ليس من حقـه أن يتصرف فى وقته على هواه ·· همت أن تخطف رجلهـا الى دار لطفى ·· ليس عيبا لو فعلت ، فحسان زوجها ومن حقها أن تسأل عليه ، وأن تقلق لغيابه ، بل وأن تحاسبه ·· نباح كلاب داخل العزبة فـوق الأسطح وفى الحارات وحول العزبة ·· حمار ينهق بعيدا فى طرف العزبة الثانى ·· عم الشـحات اخذته سنة من النوم ·· عم الشحات لا يفرق بين السـنة من النـوم وبين الغطيط ·· المعطف أو البلطو أو السـكو يؤدى واجبه التاريخى حول جسم عم الشحات ·· يعترض القادمين ويطلب سيجارة من المعارف ·· الحاجة فطوم تتقلب على جنبها الأيمن جابر أفندى خارج الدار ·· هو فى قعدة يفك عن نفسه ·· جابر أفندى نفسه انتهى من تدخين المعسل مع الحشيش فى طريق عودته عرج على المسجد بين أن يصلى أو يقضى ضرورة ·· على ميضة الجامع جلس يتقيأ ديكا وصحن فتة من داخل كرشه ·· نجية ذاد ميلها الى أن تنده حسان من منزل لطفى ·· تذرعت بالصبر ·· بالحكمة التى توصى الانسان بطول البال ·· جلست على المصطبة تستمع ، بصبر فارغ ، الى كلاب تنبح والى أقدام تدق على أرض الحارة ·

حسان خرج من عند لطفى بعد أن حرقا معـا لا أقل من عشرين كرسى معسل فى وسطه تعميرات الحشيش ·· لطفى دس فى يده قمحة أفيون لزوم الليلة ·· عند باب الدار حضن حسان صديقـه لطفى وقبله ·· حسان اتخذ طريقه مصمما دون أن يعرف أو يدرى لم ·· بعيدا ·· بعيدا عن عزبة جابر افندى ··

يقدمها: بدر الدين أبو غازي

هنري مور
والنحت المعاصر

للتكريم الذى يحاط به هنرى مور فى ميلاده السبعين اكثر من دلالة ··· فهو مؤشر للتطور الذى اجتازه الفكر الفنى والتذوق خلال نصف قرن من حياة المثال البريطانى العظيم كما انه يؤكد اعتراف العالم بمكانته واثره فى النحت المعاصر ·

ليست انجلترا وحدها هى التى تحيى هذه المناسبة بذلك المعرض الحافل المقام بالتيت جاليرى ···· هذا المتحف الكبير الذى رفض اعمال مور فى حقبة من حياته ، وليست بلاده وحدها التى تصدر فى هذه المناسبة الدراسات والابحاث عنه وتعيد تقييم اعماله ··· وانما يشارك العالم الفنى فى اساليب تكريمه ومن ذلك ان المانيا منحته ارفع اوسمة الجدارة ونظمت معرضا كبيرا لاعماله فى دسلدورف ·

سر هذا التقدير يبدو اذا ماتبينا موقع هنرى مور من تاريخ النحت فى بلاده ··· ومن اتجاهات النحت فى العالم ··· فمنذ القرن الخامس عشر كان النحت فى انجلترا يعانى الضياع ···· كانت انجلترا محرومة من تراث من تقاليد هذا الفن تعتمد عليه ··· لم يكن للانجليز نحت مميز فى حين كان لديهم فى فن التصوير تقاليد جميلة ·· وكانت ايطاليا قبل الفاشية تقلد اعمال ميكيل انجلو ··· بينما بدا النحت الالمانى الحديث من

رسم ـ هنرى مور

أمومة ـ هنرى مور

ارنست بارلاخ يستلهم تقاليد العصور الوسطى الجرمانيه ويزاوج بين البناء التكعيبى والتعبير الدرامى ..

هو قوطى العصر الحديث وجدد فضائل العصور الوسطى .

وظل لفرنسا ريادة لنهضة النحت الحديث .. لم تقنع منذ دافيد دانجر وورد وكاربو وبارى بركود الفن الاكاديمى فنفثت فيه تيارا من الحياة .

وجاء رودان فاعلن الثورة على النسب والمقاييس والرؤى المألوفة وحطمها من اجل التعبير عن القيم النفسية وابراز المشاعر والانفعالات والعواطف على سطوح تماثيله ...

ـ٢ـ

لقد كانت نهاية الرومانسية النحتية وبداية النحت الحديث تفوق على غنائية رود وعلى قوة كاربو واستطاع ان يحقق فى النحت ماحققته التأثرية فى التصوير .. الا استحواذ على اللحظات الانفعالية المعبرة فى الحياة والاحتفاظ لها بنبضها وقلقها وتمردها ولكنه تخطى التأثرية اذ جعل تماثيله تعبيرا دراميا عن الحركة واللحظة والانفعال .. دار فنه بين قطبين «عذاب الالم» و «شهوة الحياة» واستطاع بقدرة فائقة على تشكيل الجسم الانسانى واخضاعه للتحوير ان يحقق بلاغته الذاتية المعجزة فى فن النحت .

وجاء بورديل بعد رودان فجعل من النحت تعبيرا عن المشاعر الخالدة وأدرك ان المنحوتات العظيمة كانت دائما قرين العمارة وان اروع صور النحت الفرنسى هو عهد الفن القوطى ومن هنا ظهر تأثره به فى اعماله .

وانتقل النحت الى مرحلة جديدة على يد ارستيد مايول الذى اعتنق اتجاها يعارض اتجاه رودان اذ جعل الصمت عنصر البلاغة فى النحت واستحالت العضلات الثائرة تحت طرقات ازميله الى كتل ومسطحات لاتعكس شيئا من تفاصيل الجسم الانسانى ونبضاته وانفعالاته ولكن التوافق الرائع بين هذه الكتل والمسطحات تخلق منها وحدة تشكيلية تتمثل فيها كل قدرة النحت على التعبير

وبين تمثال المفكر لرودان ، وتمثال التفكير لمايول يتمثل مدلول اتجاه كل منهما ، وانعكاس تيارين من تيارات النحت الحديث .. رودان استحضر كل خلجات الحياة البشرية فى تمثاله وجعل كل عضلة منه اداة للتعبير عن صراع الفكر وجهده ومأساته .. اما مايول فقد انتزع من جسم نموذجه كل خلجات الحياة البشرية ونبضها

المغنى ـ ارنست بارلاخ

وحش ـ لين شادويك

قناع ـ هنری مور

٠٠ وجعل كتله ومسطحاته الصماء وحيدها تنطق ببلاغة التعبير بلغة النحت المصفى ٠

وجاء من رومانيا الى باريس نحات آخر هو كونستانتين برانكوزى يرجع اليه كما يقول هنرى مور فضل تخليص النحت الأوربى من الطحالب التى نبتت فيه ٠٠ من الزوائد التى شابت سطحه وكادت تطمس الشكل كلية ٠ ٠ هو الذى نمى الوعى بلغة الشكل واستطاع ان يختزل الاشياء ويعيد الى الناس بصيرة تقدير الشكل من أجل الشكل ٠

بين هذه التيارات نشأ هنرى مور سبقه فى انجلترا وعاصره ابشتين (١٨٨٠ ـ ١٩٥٩) وايريك جيل (١٨٨٢ ـ ١٩٤٠) وفرانك دوبسن (١٨٨٧) اما ابشتين فقد اتاحت له دراسته فى باريس ولقاءاته ببيكاسو وموديليانى وبرانكوزى وبول جيوم اكتشاف الفن الزنجى والنحت البدائى ولكنه ظل وفيا للتقاليد الأوربية ٠٠ قدم لانجلترا حين كانت غارقة فى الاكاديمية النحتية ٠ فنا جديدا جريئا من خلال النحت المحتوى المباشر ومن خلال التشكيل الحر لتماثيله البرونزية التى يظلها حزن تعبيرى قوطى اخاذ ٠٠ بينما كان ايريك جيل كما قال هنرى مور صناعا ماهرا يمثل آخر جيل فى انجلترا زاوج بين الفنون والحرف ٠٠ وتمثل اثره العام فى منحوتاته الغائرة والبارزة ٠

اما فرانك دوبسن فقد ادرك افلاس النحت البريطانى فى عصره ومصادره الهزيلة التى يعتمد عليها فعاد الى فن الاركاييك الاغريقى والى الفنون البدائية فى أمريكا الجنوبية وترجم لغة سيزان فى التصوير الى حلول نحتية تعتمد على الاشكال الاساسية فى الطبيعة ـ الدائرة ـ المخروط والاسطوانة كما أنه لمس روح مايول وخرج من كل ذلك بتعبيره الشخصى ٠

وحين بدأ هنرى مور يشق طريقه فى يوركشاير لم يكن على وعى بهذه الامثلة ولكنه كان على حب شديد للفن وان كانت معلوماته عن النحت القديم لاتتعدى النحت القوطى ورؤياه للنماذج الجديدة تقف عند تمثال لورد ميلتون

المعبود الخالد ـ اوجست رودان

الألم ـ اوجست رودان

وامثاله من تماثيل الاشخاص فى انجلترا التى لم تكن تعدو تصوير الشبه الطبيعى وبراعة صنع طيات الثياب والاحذية البرونزية .

وحين اتيح له الالتحاق بمدرسة الفنون فى ليدز شهد لاول مرة فى مكتبة الكلية صور النحت المصرى والزنجى فبهر بها وتابع درسته بالكلية الملكية للفنون فى لندن .

وفى سنة ١٩٢٥ ظفر بمنحة الى باريس وروما وفلورنسا وفينيسيا ...

فى باريس رأى فن رودان وبورديل كما تأثر بمايول وبرانكوزى وبيكاسو ... وفى ايطاليا لم تأخذه روائع عصر النهضة باستثناء ميكيل انجلو قدر ما اخذته لوحات ماساشيو حيث القوة وتشييد الاشكال تشييدا حرصيا يتفوق على التفصيل كما أنه تعمق المنحوتات المكسيكية فى قوتها المعبرة ومر بأعمال معاصريه ابشتين وجيل ودوبسن وحين عاد وجد بغيته فى المتحف البريطانى وفى متحف التاريخ الطبيعى حيث الحياة فى أشكالها الطبيعية من الخلية حتى الهيكل العظمى .

وأدرك مور أن النحت فى بلاده فى حاجة الى

أسرة ـ هنرى مور

فكر جديد ورؤية اخرى والى اعادة اكتشاف للقيم الحقيقية فبدأ اكتشافه ٠

في هذه الحقبة كان لا يكف عن اعلان انبهاره بالنحت البدائي الذي « يعطي حقيقته مباشرة ويشغل بالجوهر وتكمن بساطته في احساسه القوي المباشر » ٠

كما أنه كان يرى في النحت السومري غناه في الاحساس بالحياة وسحرها وخفاياها ٠ ولقد بدأت شخصية مور المميزة تتشكل في الثلاثينات عالج موضوعاته الاساسية التي ما زال يكررها الامومة ـ المرأة المضطجعة ـ الأسرة ، بأسلوب هجر ثقل الاشياء ونبا عن الزخرف ٠٠٠ ليحقق شيئا له دلالته وله دوامه شيئا اكثر واقعية من الاشياء اليومية العابرة ٠٠٠ وعلى الرغم من ان الجسم الانساني كما قال مور هو شاغله وهدفه الا انه لا يسعى الى صنع امرأة من حجر ولكنه يصنع حجرا يوحي بالمرأة ٠٠٠ وهو لا يبدأ بالنموذج الانساني كما يفعل كثير من النحاتين وانما هو يبدأ من الحجر يبحث في داخله من ارادته الكامنة في أعماقه ويستخرج منها أشكالها التعبيرية ، هو يبحث عن الأشكال الكامنة في الحجر او بالأحرى يسعى الى أن يستخرج من باطن الحجر الاشكال الكامنة في فكره هو ٠٠٠

وتعينه ثقافته العميقة بالأشكال العضوية في الطبيعة على أن يضيف الى فنه ثراء يستمده من ثقافة الشكل ذاته وما يوحيه من معان رمزية في استدارته او استطالته أو ضموره ٠

ولقد وجد مور في هذه الأشكال ٠٠٠ في القواقع وفي أغصان الشجر وفي الصخور والعظام أصوله الراسخة في معالجة الأشكال وفي تحقيق التناسق بينها ٠٠ على غرار ما تقدمه الطبيعة من أشكال تنحتها عوامل التعرية وتضفي عليها حياة فهو أيضا ينحت أشكاله ويسائل الأحجار عن أعماقها ٠

ويعيش في عالم مور النحت التجريدي مع النحت التشخيصي كما تلتقي حساسية التشكيل التي تضفي عليها خامة البرونز تعبيرا اخاذا مع قوة النحت المباشر ٠

وهو يرى أنه ليس هناك ما يمنع من أن يعيش الفن الواقعي جنبا الى جنب مع الفن التجريدي في العالم ٠٠٠ بل في نفس فنان واحد ٠٠٠ فليس أحدهما هدى والآخر ضلالا ٠

وجه ـ بربارا هيبورث

كما أن العبرة الحقيقة عنده بالرؤيا التي يعبر عنها التمثال بالذهن الذي خلقه لا بطريقة صنعه سواء أكان مشكلا بالصلصال او مطروقا أو منحوتا أو مشيدا أو غير ذلك ٠

ومن أجل هذا فهو لا يتحيز لأسلوب دون آخر ٠٠ المناط عنده هو التعبير من خلال النحت بلغة النحت دون دخيل ٠

والفن عنده « ليس تكنولوجيا ولكنه تعبير انساني ٠٠ وسيلة لتعبير الانسان عن اهتمامه بالعالم ٠٠٠ وليس الفن صدفة وانما هو يتطلب تقاليد وممارسة ٠٠ وكلاهما ينساه أو يهمله من يسميهم الكثيرون بالفنانين الطليعيين » ٠

وهو يقول « انني أريد أن أحقق في النحت ما حققه جويس في الأدب ٠٠ أن عالج الأشكال بنفس حريته في معالجة الكلمات » ٠

وعلى الرغم من أن مور قد حقق في فن الرسم أعمالا رائعة أشهرها مجموعته عن المخابىء أيام الحرب الثانية الا أنه يقول ان « النحت هو أشد ما أرغب فيه ٠٠ وكلما ضاقت الفسحة المتبقية

لعب الأطفال ــ كينيث ارميتيج

من العمل كلما اضعفت رغبتي في تبديد قواى في اشياء أخرى غير فن النحت » ·

ولقد خرج من اقليم مور ــ يوركاشير ــ مثالة تقاربه في الشهرة والمكانة ··· هي بربارا هيبورث غير أن فن بربارا المميز فن تجريدى خالص يستوحي هندسيات الأشكال المصمته ليس الجسم الانساني ولا الأشكال العضوية الطبيعية شاغلها في النحت وانما شاغلها الشكل الجوهري أو المتجرد من التفاصيل مع التحرر الكامل من النموذج وان كان الطابع التشخيصي يبدو في بعض أعمالها ·

كلاهما مهد الطريق لجيل جاء بعده ··· هو ليس مقلدا لهما ولكنه تأثر بهما كما تأثر ببرانكوزى وبيكاسو وكالدر وجياكومتي وانفعل بجو عصره ·

بعد ثمانية عشر عاما من ميلاد هنرى مور ولد بنفس اقليمه يوركاشير كينيث ارميتيج وتعلم مثله في ليدز ثم درس في مدرسة سليد غير أن ارميتيج خلافا لهنرى مور يؤمن بوسيط تعبيرى واحد هو البرونز وشاغله الأساسى

ثنائي ــ كينيث ارميتيج

صورة الانسان يتعقبه فى حركاته اليومية ويخلق من هذه الحركات العابرة حدثا نحتيا له سمات الدوام وفيه فيض من الشاعرية والحساسية ·· لا يعنيه التعبير بملامح الوجوه التى تكاد تختفى فى أعماله ولكنه مع ذلك لا يخطىء السبيل الى انسانيتها التى تترجمها لغة الشكل والكتلة والأحجام ·

ونلمح عند فنان معاصر لأرميتيج هو لين شادويك اتجاها آخر ··· بدأ شادويك مهندسا ولكنه شغل تحت تأثير كالدر بالنحت المتحرك حتى هجر الهندسة نهائيا الى النحت ·· وترك النحت المتحرك الى النحت البنائى ثم تميزت اعماله الأخيرة باشكال حيوانية ينكر استلهامها من حيوان طبيعى بذاته ولكنه يسعى من خلالها الى خلق قيم تشكيلية خالصة لها قوتها الخاصة التى تضفى عليها قيما رمزية ··· هى أعمال تعنى بالنسبة لنا شيئا نحسه ولكنه يستعصى على التفسير ·

هو مع بتلر وروبرت ادمز وارميتيج يمثلون جيلا جديدا فى النحت البريطانى يقف الى جانب مجموعة أخرى من الشباب يتأثرون بعنون بلاد قصية غريبة · يهاجرون بفكرهم وذوقهم اليها ويؤثرون خاماتها بعضهم مثل وينتكل ووارين ديميز قد عاد الى النحت الخشبى وتمثل فى منحوتاته الاهتمام بالنحت الشرقى والافريقى ونحت الاغريق القدامى فى بساطته قبل أن يستغرق فى كمال التقليد ·

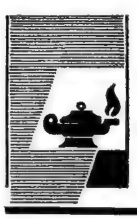
أرادوا بفنهم أن يعبروا عن النماء الحى المتجدد للكائنات ··· وآخرون شاغلهم التعبير عن العالم الحديث ·· عالم الآلات والعدد والفضاء رأوا فى حلول كالدر للحركة فى النحت دليلا لهم فى صياغة أشكالهم المبتكرة ·

وهناك من شغلوا بنحت أشكال غريبة جوفاء من الحديد هى صدى لصورة « الرجل الأجوف » عند اليوت يضطرب فى « أرض الضياع » ·

وهنرى مور ما زال راسخا كالطود بين هذه التيارات ··· مكانته فى انجلترا مكانة متفردة لا يضاهيها الا مكانة تيرنر فى التصوير فى القرن الماضى ··· وعبقريته تقف الى جانب العبقريات الفريدة التى عاشت عصرنا وعبرت وأضافت الى رصيد الانسانية فى الفنون صورا جديدة فى عالم الأشكال ·

العارف ـ ايريك دوبسن

النبع ـ ايريك دوبسن



مكتبة المجلة

تيبول

تاليف د. حسن عون

نشر دار الكاتب العربي ، القاهرة ١٩٦٨

بقلم : فاروق فريد

تيبللوس شاعر غنائي روماني ، كتب باللاتينية وعاش في النصف الثاني من القرن الاول قبل الميلاد . وكان عصره من أزهى عصور الادب القديم ، وهو العصر الأوغسطي او العصر الذهبي للأدب اللاتيني . فقد جاد لنا باعظم شعراء اللاتينية امثال فرجيل واوفيد وهوراس . وبجانب هؤلاء ظهرت مجموعة اخرى من الشعراء الاقل شهرة امثال تيبللوس وبربرتيوس . ولكن لا يعني هذا ان هؤلاء الشعراء الصغار قد انطفأ نجمهم وضاع الرهم بجانب مشاهير الشعراء الآخرين . بل كان لهم جمهورهم ، وكانت لهم فلسفتهم الشعرية الخاصة بهم . وقد برع هؤلاء الشعراء ، ومنهم تيبللوس ، في شعر الغزل ، وهو فن نقله شعراء الرومان عن شعراء الاسكندرية ، الشعراء الذين عاشوا العصر الهلنستي للأدب اليوناني .

ولم يكن الموضوع الأوحد الذي شغل اشعار تيبللوس، هو الغــزل فقط ، بل كل ما يرتبط به من حياة الدعة والاستكانة . وساعده على انماء هذه النزعة كثرة تنقلاته وتقلباته الغرامية . فقد احب اول ما احب ديليا ، ثم احب الفتى مارتالوس ولم يكن هذا بشذوذ وسط المجتمع الروماني وبعده وقع في عشق جليكورا ثم الفتاة نيمسيس. وقد انخرط تيبللوس في صفوف الجيش ، شأنه كشأن شباب الأسر النبيلة . فقد كان الجيش والتنقل بين صفوفه هو مطمع كل النبلاء وهو ما يؤدي الى تبوء المراكز الســامية في الدولة الرومانية . غير ان تيبللوس سرعان ما مل الحياة العسكرية، وطبيعة الشاعر المتاملة نبذ الحياة العملية وركن الى حياة المتعة والهدوء وشرب الخمر وقرض الشعر .

وقد صدر عن دار الكاتب العربي كتاب « تيبول : حياته وشعره » تأليف الدكتـــور حسن عون الاســتاذ بآداب الاسكندرية ، ولا من شك ان صدور مثل هذا الكتاب دلالة مادية على اهتمام المفكرين بالشعراء القدماء الذين قد يفيدون المجتمع المصري في الكثير من المظاهر الفكرية . والكتــاب ينقسم الى جزئين يسبقهما « كلمة للحقيقة والتــاريخ » و « مقدمة » في تسع صفحات . اما الجزء الاول فهو يتناول حياة تيبللوس وشعره والشخصيات التي وردت فيه بالدراسة والتحليل حتى ص ٤٣ . والجزء الثاني عبارة عن ترجمــة ديوان تيبللوس الاول الذي يحوي عشر قصائد ، ويســبق كل قصيدة « موجز عما ورد فيها » ، ويليها تعليق عليها ، وهذا من ص ٤٣ حتى ص ١٧٠ . ونجــد في ذيل الكتاب تقنينا او حوارا صحفيا بين المؤلف وصحفي ، ليشهد على عظمة الكتاب وجليل فائدته .

يتفرع غلاف الكتاب عن كلمة «للحقيقة والتاريخ» . ونفهم منها ان هذا الكتاب هو بحث مكمل لرسالة دكتوراة الدولة في فرنسا ، كتبه المؤلف واشرف عليه « المستشرق الأستاذ ليفي بروفنسيال » . وكنا نود ان يخرج لنا الدكتور عون رسالة الدكتوراه الأساسية بدلا من الرسالة المكملة لها . اذ يبدو انه لكونها رسالة مكملة لم تلق العنــاية الكبيرة او الاهتمام الوفير ، مما جعل اسناد الاشراف لأستاذ مستشرق بينما يتطلب الموضوع اشراف أستاذ متخصص في اللاتينيات . ومع هذا بالغ الدكتور عون في اهمية هـــذه

الرسالة الكملة . إذ نجده يقول انه قد جعل منها دراسة « للأعماق الممتدة فى ضمير التاريخ السياسى والاجتماعى » وهذا لم يحدث ، فقد درس الدكتور عون تيبوللوس كمن يدرس ظاهرة كونية قائمة بذاتها . ولا يخرج قارىء الكتاب بمفهوم واضح عن العصر الأوغسطى للأدب اللاتينى ومكانة تيبوللوس وسط شعراء هذا العصر . ثم نجد الدكتور عون يقول : « وفى مارس فى نفس السنة (سنة ٤٧) رجعنا الى مصر » ويبدأ الدكتور عون من هذا المنطلق ليسرد انطباعاته وماتكبده من مصاعب : « فقد كان أول مظهر من الصدمة النفسية هو عجز وزير المعارف عن تعييني فى أى عمل أمارس فيه جانبا من نشاطى . وبقيت بلا تعيين وبلا عمل من شهر مارس حتى آخر اغسطس ، وخلال هذه الشهور الست ذرعت أذرع شوارع القاهرة ومنتدياتها » . ما ذنب القارىء ان يستمع الى شكوى الدكتور عون ؟ ما كان يليق به ان يذكر هذا فى كتاب له . ثم نجده يقول مرة أخرى : « لقد حرصت اشد الحرص على ان تكون هذه الرسالة فى صورتها التى كانت عليها يوم المناقشة دون اضافة أو تغيير رغبة فى ان يجد القارىء نفسه أمام النص الاصلى الذى قدم للمناقشة ، النص الذى يحمل السمات الفكرية والادبية للمؤلف عام ٤٧ لا ٦٧ » . الى الفهم ان الكتاب يخدم غرضا معينا . فان كان الغرض من كتاب تيبوللوس هو التعرف على سمات المؤلف فهذا وضع خاطىء ، وعليه أن يكتب لنا سيرة ذاتية منفصلة . ولكن ربما أراد الدكتور عون ان يقطع خط الرجعة على كل لائم بحجة ان مادة الكتاب قد مر عليها اكثر من ٢٠ عاما . وحتى ان نظرنا الى الكتاب على انه قد كتب منذ عشرين عاما ، وعلى انه رسالة ثانوية ، بل وحتى مجرد بحث سنجد فيه الكثير من الاخطاء ، وكان من الواجب ألا ينشره الدكتور عون طالما يرى حسب قوله انه « قد اصبح بعد مناقشته واجازته فى ذمة التاريخ » .

ثم نجد المقدمة بعد ذلك وفيها يصر الدكتور عون مرة أخرى على تعريف القارىء بالمعاناة التى عاناها ، وهذه المرة فى العلم والتحصيل عندما أخذ يدرس اللاتينية . والغريب أن مضمون الكتاب لا يدل على ان الدكتور عون قد كلف نفسه عناء معرفة اللاتينية او حتى قواعدها الأولية . فهو يقول فى ص ١١ : « ولعل أهم صعوبة لقيتها هى مشكلة الزمن فى الأفعال العربية . ولسنا نريد أن نثير هذا المشكل ولا نتصدى لهذا البحث . فذلك أمر شائك وموضوع يطول » وهو ليس أمرا شائكا ولاموضوعا يطول . ونحن نعلم الطلاب البادئين كيف ينقلون الزمن اللاتينى الى الزمن العربى ، والى الدكتور عون قائمة بالأزمان اللاتينية والعربية : المضارع laudo = أمدح ، المستقبل laudabo = سأمدح ، الماضى المستمر laudabam = كنت امدح ، الماضى التام laudavi = مدحت ، الماضى الأتم laudaveram = كنت قد مدحت ، المستقبل القريب laudavero = كنت سامدح .

والآن لننظر ما فعله الدكتور عون بمادة الكتاب الرئيسية . فبعد أن فحصته فحصا دقيقا وجدت — وكل أسف — أن هذا الكتاب منقول نقلا أمينا عن كتاب فرنسى .

والحقيقة أن هذه ظاهرة عامة بين كل من يدعون المعرفة باليونانيات واللاتينيات . وما يساعدهم على هذا هو سهولة الحصول على ما يبتغون . فقد عمل علماء العالم على دراسة النصوص اليونانية واللاتينية دراسة دقيقة وترجمتها ترجمة امينة فنتج عن ذلك مجموعات كاملة تضم كل التراث اليونانى — اللاتينى . ومنها مجموعة Loed Classical Library بها النص الاصل والترجمة الانجليزية ، ومجموعة Société d'Edition Les Belles-Lettres وبها النص الأصل والترجمة الفرنسية ، ومجموعة Kleine texte وبها النص الأصل والترجمة الالمانية . وكل ما هو مطلوب من اى مدع للمعرفة الكلاسيكية ان يتقن احدى اللغات الحديثة هذه فيترجم عنها مدعيا انه قد ترجم عن النص . كما انه قد ينقل مقدمة المترجم الأجنبى ايضا ويضيفها الى ترجمته فيصبح مجموع ذلك « بقدرة قادر » كتابا . وهذا ما فعله الدكتور عون ولا أراه جديرا بأستاذ جليل يعتبر احد اعمدة مجتمعنا .

فالدكتور عون قد نقل معظم كتابه عن تيبللوس عن كتاب فرنسى واليه اسمه :

Tibulle : Texte établi et traduit par Max Ponchont

وقد نشر هذا الكتاب فى مجموعة Belles Lettres الفرنسية عام ١٩٢٤ . ولنر كيف نقل الدكتور من هذا الكتاب ، ذاكرين ما كتبه هو وما جاء فى كتاب بنشون الفرنسى :

فتحت عنوان « شعره » (ص ١٧ — ١٨) يقول الدكتور عون :

« ان أول قطعة شعرية عرفت لتيبول قيلت فى سنة ٣١ ق.م ، وبعد معركة أكتيوم ، ومن هذا التاريخ ترتبط حياة شاعرنا بحياة القائد ميسالا فقد عاش فى حمايته ودان حظوته وكان أحد أعضاء ناديه الأدبى » .

ولننظر فى كتاب بنشون ص ٩ من المقدمة لنقرأ :

La première pièce que nous ayons de Tibulle date de 31 .. après Actium. Dès lors sa vie apparait liée à cette de Messala, son protecteur constant et qui fit de lui un des favoris de son cercle ».

وفى ص ١٨ تحت عنوان « الديوان الأول » يقول :

« ثبت لنا من اشارة للشاعر أوفيد فى الكتاب الثانى من ديوانه « تريستيس » أن « الديوان الأول لتيبول قد نشر فى حياته وتحت اشرافه وقد ذكر أوفيد هذا الكتاب ضمن ما ذكره من كتب معاصرة فى شعر له إثناء منفاه حينما أراد أن يستدر عطف أوغسطس وأن يدافع عن مسلوكه ومجونه » .

ونجد فى كتاب « بنشون » ص ١ ما يلى :

Il a été publié certainement du vivant de Tibulle, par les soins de l'auteur lui-même. Une allusion d'Ovid permet de l'affirmer : dans le deuxième livre des « Trites », qui, le poète exilé, cherchant à attendrir Auguste, défend sa muse licencieuse et cite nombre d'oeuvres érotiques d'écrivains qui n'étaient plus vivant ».

وفي الجملة التالية مباشرة يقول الدكتور (ص ١٩) :

« وحيث أن أوغسطس كان رئيس مجلس الشيوخ سنة ٢٨ ق·م وحيث أن البيت الثاني من أوفيد المشار اليه يدل دلالة واضحة على أن نشر الديوان كان بعد ذلك التاريخ بزمن يسير ، اذن فقد طبع هذا الديوان في حياة تيبول كما ذكرنا · ومن جهة أخرى فان قصائد هذا الديوان قد تم نظمها عام ٢٦ ق·م · وعلى هذا فان نشر الديوان اما يكون قد تم في ذلك التاريخ واما بعده بقليل » ·

ونعود الى بنشون الفرنسي ص ١ ـ ٢ لنجد نفس الجملة :

Or Octave (وهو أوغسطس) était princeps senatus depuis 28 avant d.c. et le second vers semble bien dire que la publication de l'ouvrage a eu lieu peu après cette date... D'autre part la composition des élegies du livre étant... achevée en 26, cette publication a dû se faire en 26 ou 25 ».

وفي ص ٢٠ تكلم الدكتور عن القصيدة الأولى فقال :

« فان نحن أصغينا الى رأي كارتولت الذي يضع الحملة الحربية لبلاد الغال في سنة ٣١ أو ٣٠ ق·م والحملة الأسيوية ٢٩ أو ٢٨ ق·م فانه يجب تاريخ القصيدة الأولى بعد القصائد ٢ ، ٣ حيث يشير في هذه القصيدة الى هاتين الحملتين» · **فمن هو كارتولت هذا ؟ لايذكر لنا عنه الدكتور شيئا وذلك لأنه نقل هذا الكلام من بنشون ص ٤ وقد جاء به :**

« La démonstration... faite que la mission de Gaule est de 31-30, et cette d'Orient de 29-28, il faut, avec Cartault, placer après les pièces 2 et 3 la 1ère, qui fait allusion aux deux expéditions ».

وفي ص ٢٠ مرة أخرى كتب الدكتور :

« ان تيبول الذي ذكر في القصيدة العاشرة سفره الى بلاد الغال قد قرر في نفس الوقت أن تلك الحملة كانت تحت امرة القائد ميسالا · وبالرغم من أنه سافر فيها على غير رضى منه فقد أدى فيها دورا يستحق الثناء (البيت ٧ ، ٩) » ·

أما بنشون فقد كتب في ص ٤ :

« Tibulle, qui annonçait, dans l'élegie 10, son départ pour la Gaulle, a fait la campagne dans la cohorte praetoria de Messalla... il a dû, bien que parti à contre-coeur, y jouer un rôle honorable (7, 9) ».

لقد نقل الدكتور عون صفحات كاملة بلا تغيير من « بنشون » · ففي نفس ص ٢٠ تجده يقول : « وقد عاد في خلال السنة الثلاثين وتعرف بديليا ··· وقد استدعى للاشتراك في حملة أخرى فرفض غير مكترث بما قد يناله من رتبة عسكرية او بما قد يظفر به من غنائم حربية (البيت ٢ ، ٦٦ ···) » ·

أما بنشون فقال :

Il est revenu dans le courant de l'année 30 et a fait connaissance de Delia. Sollicité de partir de nouveau, il s'y refuse, malgré l'espoir du grand officier et du butin, qu'on lui fait entrevoir «2, 66, sqq ... ».

ونعتقد أنه يكفي ما سردناه من دليل قاطع على نقل الدكتور عون لكتاب بنشون الفرنسي في الجزء الأول من كتابه · أما الجزء الثاني الذي يتناول قصائد تيبوللوس بالتقديم لها وترجمتها فلم يرحم الدكتور عون بنشونفيه. اذ نقل عنه تقديمه لكل قصيدة ، ففي تقديمه للقصيدة الأولى ص ٤٦ يقول :

« قال تيبول في حبيبته ديليا خمس قصائد هذه هي الأولى على حسب نظام المخطوطات ولكنها الثالثة على حسب التاريخ · لقد ألفها الشاعر بعد أن عوفي من مرض ألم به في كورسير (يقصد كوركيرا) وهو في طريقه الى الشرق كي يشترك مع ميسالا في حملته الحربية ··· وحينما لم يستطع متابعة السير ··· بعد شفائه عاد الى ايطاليا » !

وهي نفس جملة « بنشون » الواردة في ص ٧ ·

« Cette pièce est la première des cinq élégies déliennes dans l'ordre des manuscrits, mais en réalité la 3eme en date Elle a dû être composée après que le poète, malade à Corcyre, s'est rétabli, mais a renoncé à rejoindre Messalla en route pour l'Orient et est revenu en Italie».

وفي نهاية تقديم الدكتور لهذه القصيدة في ص ٤٧ يقول عن ديليا :

« هل كانت من طبقة الشعب أم معتقة من طبقة العبيد ؟ ···· ومن ناحية أخرى تفيد (القصيدة) أنها كانت متزوجة، وان زوجها لم يكن ثريا » ·

وفي بنشون ص ٩ نجد الآتي عن ديليا :

« Etait-ce une plébienne, ou affranchie ?... on peut en conclure qu'elle étaitmariée . Elle ne devait pas être mariée richement ».

وعلى هذا النحو استغل الدكتور عون كتاب بنشون عن حياة تيبول وفي تقديم القصائد · فقد ترجم الفرنسية ترجمة حرفية من غير أن يذكر المصدر · أهذا بحث علمي ؟ ان البحث العلمي لا يحرم بالطبع الاعتماد على المراجع والاستشهاد بها ولكن مع ضرورة ذكرها ، والا يكون كل البحث قائما على مرجع واحد · أما ان كان البحث ترجمة حرفية لكتاب اجنبي من غير ذكر هذا الكتاب ، فياترى ماذا نسمي هذه الوسيلة ؟

والآن لنتناول الترجمة عن اللاتينية مع النص اللاتيني، وستجد أن الدكتور عون قد ترجم ترجمة بنشون الفرنسية للنص اللاتيني ، متغاضيا عن النص ذاته · ومن الصعب أن نكشف الأمر ، وذلك لأن العلماء عادة ما يبذلون قصارى جهدهم حتى تخرج ترجماتهم أقرب ما تكون للنص القديم ، وبالتالي تصبح الترجمة عن الترجمة قريبة الى حد ما من

نص اللاتيني . ولكن يتطلب الكشف عن هذا النقل دراية
مدارس الترجمات في العالم . فالفرنسيون نظرا لافتقار
للغة الفرنسية الى بعض مقومات اللغات القديمة ، ينقلون
ثلا الصفات أسماء او ظروف حال . وعادة ما يترجمون
لمة بجملة ليفسروها ولكن ، ولحسن الحظ ، تتمتع اللغة
لعربية بكل مقومات اللغات الكلاسيكية ، فهي نفسها
غة كلاسيكية . ولذا فترجمة اللاتينية اليها تصبح اكثر
مانة واصدق تصويرا .

وسنذكر الآن بعض نماذج للترجمات : ذاكرين ترجمة
نشون ، ثم ترجمة الدكتور عون لنثبت انها ترجمة بنشون،
م النص اللاتيني فترجمتنا العربية له .

القصيدة الاولى بيت ١٣ ــ ١٤

الترجمة الفرنسية ص ١٠

« Les premières de tous les fruits que me
lonne le printemps sont l'offrande que je dépo-
se aux pieds de dieu rustique ».

وترجمة الدكتور عون ص ٤٧ : « أضع بين قدمي اله
الحقول كهدية مقدسة باكورة الثمار التي يعطيها فصل
الربيع » .

النص اللاتيني :

Et quodcumque mihi ponum novus educat
annus libatum agricolae ponitur ante deo

الترجمة العربية للنص : « وما قد يجنيه لي العام
الجديد من ثمار ، اضعه قربانا امام اله الزراعة » .

فما من وجود لكلمة الـ... [illegible] pomes او ربيع
في النص اللاتيني ، غير اننا نجدها في الترجمة ver
الفرنسية وترجمة الدكتور عون . بيت ٢٧ ــ ٢٨

الترجمة الفرنسية ص ١١ :

et fuir le lever brulant de la conicule à l'omb-
re d,un arbre, sur les bords d,une eau
courants ».

ترجمة الدكتور عون ص ٤٨ : فارا من الشمس المحرقة
الى ظل شجرة على شاطىء ماء يجري .

النص اللاتيني :

Sed canis aestivos ortus vitare sub umbra
arboris ad rivas praetereuntis aquae.

ترجمتنا العربية للنص : « هاربا من قيظ صيف
للشمس في وسط مدارها تحت ظل شجرة منسية بجوار
جدول ماء .

ص ٣٣ يقول الدكتور عون « اللصوص واللبوءات »
بينما هي « اللصوص والذئاب » .

القصيدة الثانية : بيت ٧٥ .

الترجمة الفرنسية ص ٢١ :

Coucher sur la pourpre de Tyre sans que
l'amour nous favorise, à quoi bon ».

ترجمة الدكتور عون ص ٦٤ : « ما قيمة النوم على
الحرير بدون أن يسعدنا الحب » متغاضيا عن الكلمة التي
تحتها خط .

النص اللاتيني :

Quid Tyrio recumbare toro sine amore se-
cundo prodest ?

ما جدوى النوم على سرير من حرير « صور » عن غير
مزاولة العشق ؟

بيت ٨٨ : اللاتيني

non uni saeviet usque deus.

ترجمتها : لن يختصني الاله بلوثه وحدي دائما

وترجمتها الاصدق : لن يقسو الاله علي وحدي .

القصيدة الثالثة :

بيت ٢٥ ــ ٣٦ الترجمة الفرنسية ص ٢٥

« a quoi, ta devotion fidéle, cette eau pure dont
tu t'arrosais — il m'en souvient — et cette cou-
che pure où tu reposais chastement?

ترجمة الدكتور عون ص ٧٩ : لماذا عبادتك بورع
وطهارتك باخلاص ، لم انس ذلك ، ثم نومك في سرير
العفة .

quidve, pie dum sacra colis, puraque levari
te, memini, et puro secumbuisse toro ?

الترجمة العربية : أو لا تتعبدين للمقدسات بتقوى ،
وتغتسلين على ما اذكر بماء نقي وتستلقين على سرير طاهر؟

بيت ٤٨

الترجمة الفرنسية ص ٣٦ :

et l'art inhumain du forgeront cruel n'avait pas
façonné l'épée

ترجمة الدكتور عون : « لم يكن صانع الأسلحة الذي
صنع الحراب مستعينا بفنه الذي لا صلة له بمعنى
الانسانية » .

النص اللاتيني :

nec ensem immite Saevus duxerat arte faber

الترجمة : ولم يكن الصانع المتوحش قد ابتكر السيف
بفنه البدائي الغبي .

القصيدة الرابعة بيت ٣ :

الترجمة الفرنسية ص ٣٢ :

dis-moi ton art de séducre les beaux garçons

ترجمة الدكتور ص ١٠٩ : « حدثني عما لديك من فن
في سحر الغلمان الجميلة » .

النص اللاتيني :

quae tua formosos cepit sollertia

ما الاعيبك التي توقع بالغلمان الجميلة ؟

وهو تساؤل وليس تقريرا .

القصيدة الثامنة : بيت ٧ ــ ٨

الترجمة الفرنسية ص ٥٩ :

Cesse de dissimuler : Amor brûle plus cruellement ceux qu'il voit lui céder malgré eux.

وترجمة الدكتور عن ص ١٥٨ : دع الاخفاء آمور يحرق بمنتهى القسوة هؤلاء الذين يراهم مستسلمين له رغم ارادتهم .

النص اللاتيني :

Desine dissimulare, deus crudelius urit quos videtinvitos succubuisse sibi

ترجمة النص : دعك من مبالغة التظاهر فالاله يحرق بقسوة زائدة هؤلاء الذين يرضخون له رغم ارادتهم .

فما من وجود لكلمة « آمور » فى اللاتينية ، غير ان الدكتور عون نقلها من الفرنسية .

بيت ١٣ – ١٤ .

النص الفرنسي ص ٩٥ :

C'est en vain désormais que tu changes de tunique et de robe

ترجمة الدكتور ص ١٥٨ : الآن من العبث تغيير الملابس .

النص اللاتيني :

frustra iam vestes, frustra mutantur amictus

ترجمة النص : والآن عبثا ان تغير الملابس ، عبثا ان تنوع طرازها .

وهكذا يتضح ان الدكتور عون قد نقل ترجمة بنتون للقصائد ، ولم يترجمها هو ، وان كان يعرف اللاتينية ، لم وقع فى هذه الأخطاء التى قد تبدو تافهة ، غير أنها تشوه الصورة الشعرية التى يبتغى تصويرها الشاعر ؟

ونعود الى التعليق على القصائد ، فنجد ان الدكتور عون قد نطق الأسماء اللاتينية على طريقة الفرنسيين حتى انك ان كنت ممن يعرف التراث القديم اختلط عليك الامر . وان كنت غير ذلك وقعت فى « حيص بيص » ، ففى صفحة واحدة فقط جاء لنا الدكتور بعدة أسماء تدعو للدهشة ص ٧٣ وسنذكرها ونذكر بجوارها الفرنسية ثم الكتابة العربية السليمة لها والتى يعرفها كل مثقف :

« سنيك Sénèque » وهو سينيكا ، اوريبد Euripide وهو يوريبيديس ، كورنت Corenth . وهى كورنثة ، كولشيد Colchide وهى كولخيس .

ولكن هناك خطأ لا يغتفر وقع فيه الدكتور لافتقاره الى معرفة التراث القديم الذى يدعى استاذيته ، فكل تلميذ وكل طالب يعرف ملحمتى هوميروس الالياذة والاودسة ، ويعلم ان هذه الملاحم تحكى شعرا اخبار حرب طروادة .

ولنر ما قاله الدكتور فى ص ٨٢ : « ... ان أوليس أحد أبطال تلك القصة (يقصد ملحمة الاوديسة) قد ألقت به عاصفة بعد حرب « تروا » ، يا ترى ما هى « تروا » هذه ؟ أكان أوديسيوس احد ابطال الاوديسة ام هو بطلها الوحيد ؟ ، وبعد جهد تستطيع أن تكتشف ان « تروا » هذه هى طروادة ، والفرنسيون يكتبونها Troie ولم يفكر الدكتور ولو دقيقة واحدة عندما نقلها ، بل اخذها كما هى .

وفى آخر الكتاب شيء غير جدير باستاذ جامعى ، حديث صحفى او حوار مع صحفى ، نشر هذا الحوار فى مجلة الأديب البيروتية واصر المؤلف على الحاقه بالكتاب ليكون شهادة « حسن سير وسلوك » ، منحها نبيل فرج الصحفى للأستاذ الدكتور حسن عون ، وهذا الحديث ملىء بالاخطاء والمغالطات ، ففى اوله يشيد السيد نبيل بعمل الدكتور عون ويضيفه الى درر الدراسات القديمة التى كتبها اساتذة متخصصون ، والغريب انه ما من متخصص بين من ذكرهم سوى الدكتور خفاجة .

واليك نموذجا للحوار المائع بين المؤلف والصحفى :

س – الى اى مدى كان هذا الشاعر معبرا عن عصره ؟

ج – فى حدود ما اتذكره الآن ، وبعد أن شغلنى امر الثقافة العربية القديمة عن هذا التراث استطيع أن اقرر أمانة هذا الشاعر فى التعبير عن عصره من الناحية السياسية والاجتماعية والادبية » .

يحاول د. عون ان يصور نفسه كمن يحمل على اكتافه مسئولية اعلان الحرب العالمية الثالثة !! ولكن افهمت شيئا من الاجابة ؟ ان كل ما فهمته انا ان الدكتور عون يبتغى تصوير نفسه رجلا مشغولا بامور الثقافات ، يضيع جهده ووقته بين التراث اللاتينى والعربى ، واخشى ان تساوره نفسه قريبا فيضيعه فى التراث اليونانى والسنسكريتى والكنعانى وغيره .

ان هذا الكتاب اهانة صريحة لجمهور مثقفينا ، فما من استاذ جامعى ينقل كتابا اجنبيا ويضع عليه اسمه الا وهو يفترض الجهل فى الجمهور ويستهين به .

وكنا نود ان نرى عملا جليلا يخرج من أستاذ جامعى يتساوى على الأقل مع مكانته .

أفندي من المدينة

تأليف : محمد سالم

بقلم : سعد عبد العزيز

كان أهم مالاحظته حين قرأت مجموعتي « استاذ في الحارة » و « افندي من المدينة » لمحمد سالم أن هذا الكاتب لا يحاول اثبات كل ذاتيته في عمله الفني ، فهو يرفض هذا الاسراف الذي يخل بالشروط الموضوعية التي ينبغي توافرها في هذا العمل .. فهو هنا يقف من عالمه موقف الفنـــان الذي يتوخى في موقفه عدم الافراط او التفريط.. فهو يمزج الواقع بالذات، وهو يعادل بينهما في مزاج واحد ·· ومن ثم يمكن القول بأن محمد سالم ليس واقعيا كل الواقعية ، وهو ليس بالرومانتيكي الذي لا يرى الاشياء الا من خلال ذاته فحسب ، فهو هنا يرتفع فوق ظروفه المؤسية ويعلو فوق آلامه الخاصة ، فلا ينظر الى الاشياء بمنظار التشاؤم والتجهم : بل نجده يقدم الينا شخصيات تتسم بالطيبة والتسامح وحب الحياة ·· فلا غرابة ان يكون عالمه الدرامي مليئا بأناس يتفاءلون ويستبشرون الخير ·· فهم يحبون الحياة حبا يفقدهم توازنهم ويعرضهم للزلل والهوان في اغلب الاحيان ·· وهم لا يرتكبون الخطيئة الا حين يعجزون ويضعفون ، فلا يسعك الا تعطف عليهم وتغفر لهم ·· وهنا يؤثرنا محمد سالم بفنه ، فينال تقديرا حين نجده يصل من خلال هذه المواقف الى قمة التعبير الانساني والدرامي ·

وكاتبنا يستعين في تعبيره الفني بلغة خاصة تقوم على الايحاء والايماءة والتلميح .. انها لغة الرموز التي يمكن أن نلمسها في اغلب قصصه .

ففي كتاب « استاذ في الحارة » يبرز الرمز بطريقة واضحة ·· فنجد قصة « الدبوس » تحكي عن ذلك الصبي الذي تؤلمه تلك الشوكة المغروزة في قدمه ، فلا يقوى على السير ، ولا يستطيع ان يتوقف عن عمله ، فهذا الخز لن يتوقف مادامت قدمه تدب على الارض .. واضح ان الكاتب هنا يستغل الشوكة كرمز لما يعانيه الطفل من شك ينهش فيه نهشا .. فهو يشك في امه وفي علاقتها المشينة بذلك الرجل الغريب الذي يدعى عم سيد .

وفي قصة « الصحراء » نجد البطل يستولي عليه الخوف وذلك بسبب توقفه فجأة عن مواصلة السير في طريق الحياة .. فهو احد عمال سيارة (لوري) كانت تندفع به في الطريق الصحراوي .. لكنها فجأة تتوقف وتتعطل .. وقد ادت به الظروف الى ان يبقى الى جانب السيارة حتى يتم اصلاحها .. وهنا تسلل اليه الخوف والهلع ، فقد تذكر قطاع الطرق والذئاب ، فآثر أن يقبع داخل السيارة محتميا بها .. لكنه سرعان ما احس بالعرق يتصبب من جسمه ، فلم يجد بدا من أن يفتح النافذة ليجدد الهواء .. واحس بأنه يريد أن يقضي حاجة .. فاضطر الى الخروج من مكمنه مستأنسا بالصحراء مطمئنا اليها .

لقد اراد الكاتب هنا ان يوحي الينا ــ عن طريق الرمز ــ بعلاقة التشـــابه بين الســــيارة ، والنفس .. فالانسان يلوذ بالنفس ويتقوقع داخلها حين يحس تهديدا يأتيه من عالمه الخارجي .. لكن الكاتب من ناحية اخرى يريد ان يقنعنا بأن هذا الملاذ قد لايفيد وقت الخطر .. فالبطل هنا كاد يختنق وهو حبيس السيارة : أي حبيس النفس ، ومن ثم رأيناه يفتح زجاج النافذة ، ويخلع قميصه وينطلق الى الخارج ليلتحم مع الطبيعة التي كانت بردا وسلاما عليه .. ويبدو ان السائق هنا ــ وهو رئيس العامل في الوقت نفسه ــ انما يرمز الى العقل الذي يستمد الانسان منه الحكمة والرأي السديد .. فقد نصح العامل ــ لكي يتخلص من مخاوفه ــ أن يحطم دائما الحاجز الذي يمنعه من الاتصـــال بالواقع .. فعليه أن يقتحم هذا الحاجز حتى لا يشعر بالخوف . وفي ضوء هذه القصة يمكن ان يتبين لنا مدى الصراع الذي ينشب بين عالمنـا الداخلي وعالمنا الخارجي .. فنحن لا نستطيع أن نكون اسرى ذواتنا ابد الابدين .. والا اصابنا الاختناق والموت .. فلابد أن نخرج بين حين وآخر الى عالمنا الفسيح كي نحطم جدار الخوف وكي نغالب الصعاب وننتصر عليها .. فهنا يكون مغزى الحياة .. فقد لاحظنا ان البطل يحب الحياة حبا قاتلا .. فهو يحس بالعطش، ويريد أن يرتوي، لكنه لا يجد حوله الا الجفاف والقشف والرمال ·· ومع ذلك ، فهو يظل يقاوم آلام الظمأ والجوع حتى النهاية . وفي قصة «مورد رزق» ، وهي من نفس المجموعة ، نجد الرمز يوحي بدلالة انسانية عميقة ، مؤداها أن الشر ليس فطريا في نفوسنا ، واننا نؤثر حياة الشظف والاملاق على الترف الملوث المهين .. فالبطل هنا عاطل وقد ادمى قدميه من اجل الحصول على عمل شريف ، ومن عجب انه كان شريفا في كل الاعمال التي زاولها وفشل فيها ، لهذا راح يجرب حظه مع زميلة تعمل (كومبارس) وقد تظاهر انه يتعاطف ومشاكلها فانساق معها حتى رأى نفسه فجأة يعرض عليها الزواج رغم علمه بسوء سمعتها .. وما ان تزوجا حتى اكتشف انها تريد أن تجعله قوادا ــ وكانت صدمة عنيفة جعلته يثوب الى رشده ويرفض كل ما قدمت يداها من مغريات .. ومن عجب ان (سنية) كانت اشد حماسا

واشتياقا الى الحياة النظيفة ، فانظر الى الحوار الذى يدور بينهما في هذا الصدد :

ـ « طيب قولى لى يا « سنية » .. لو بديت اتعب عشانك .. حتى لو اشتغل عتال وأجيبلك لقمتك حنعيش مع بعض .. وحتحبيني ؟

فبسطت يدها وسالته في حماس :

ـ عهد مين ده ؟

ـ عهد الله

ـ وعهد الله .. اربعة واربعين يمين ، لو قدرت تجيب لى لقمتى وتسترنى .. ما حخرج من بيتك طول عمرى ! » هنا تتمثل ماساة البطل في مدى ازدرائه للحياة غير الكريمة التى قد يكره عليها .

اما قصة « استاذ الحارة » فتبين لنا مدى الفارق بين طبيعة الرجل النظرى والرجل المجرب .. فالرجل الذى لا يهمه من الحياة سوى اكتساب خبرته عن طريق قراءة الكتب فحسب ، يختلف تماما من الرجل الذى يجرب الواقع ويتعلم من الحياة .. وقد اراد الكاتب ان يوضح لنا الفارق بين هاتين الطبيعتين المتناقضتين ، حين ضمهما معا في موقف واحد يتمثل في ذلك الشجار الذى نشب بين الزوج وزوجته ، فقد جاء رشاد ليصلح بينهما ، وقد ظن ـ لهول ما راى ـ ان صلحا لن يتم بينهمـا .. خصوصا وان الزوجة كانت تنزف دما وتصر على هجر الرجل الذى ظل يكيل لها الضربات والشتائم حتى في حضـور رشاد افندى ، لكن ما هى الا دقائق حتى تم الصلح بينهما فقد ترامى الى مسمعه صوت الزوج وهو ينادى على زوجته كى تعد له طعام العشاء وكان شيئا لم يحدث وعلى هذا امكن للكاتب ان يثير فينا شعور الدهشة بسبب المفارقة التى تحدث نتيجة لقـاء شخصيتين مختلفتين في المزاج والثقافة والتكوين .

واذا كانت اغلب القصص التى يضمها كتاب (استاذ في الحارة) تدور حول تصور درامى واحد ، وهو ماتمثله فيما يبذله البطل من مقاومة الحياة الذليلة التى تنـال من قيمته وكبريائه ، فاننا نلاحظ ان محمد سالم ينقلنا بكتابه الاخير وهو (افندى من المدينـة) نقلة ارتقائية جديدة ، مؤداها ذلك الاحساس الذى يدفع البطل الى السعى الحثيث نحو تاكيد ذاته واثبات انه قوة مؤثرة في الاشياء .

ففى قصة « تحية الجماهير » ، نجد محمد مجاهد الذى يعمل ملقنا في احد المسارح ، يتمرد فجأة على مهنته ويحاول ان يثور على هذا العمل الذى قضي فيه عشرين عاما دون ان يحس به احد .. فقد اراد ان ينتقم من ذلك الممثل الكبير الذى يكسب شهرته دون ان يبذل جهدا .. فهو الليلة لم يستعد لاداء دوره في المسرحية ، فلابد ان يكشف حقيقته للجمهور حتى يرد اعتباره ويثبت وجوده .. فقد صمم على عدم القيام بعملية التلقين الليلة .. وبالفعل ، ما ان رفعت الستار وبدا التمثيل حتى احس الممثل المغرور بالحرج والارتباك فقدتخلى عنه الملقن ، فراح يهذى بكلمات غير مفهومةجعلت الملقن يشفق عليه ويستانف عمله من جديد .

هنا نلاحظ ان البطل قد اصر على ان يحقق شخصيته ولو عن طريق الانتقام .. اما قصة « فرجة » فهى تصور موقفا دراميا عنيفا يضم ذلك الشاب الذى القى بنفسه من فوق العمارة .. ويبدو ان المؤلف قد اراد ان يعطينا تفسيرا غريبا لتاكيد الذات لا يتحقق الا عن طريق تدميرها .. فهو يقول على لسان احد المشاهدين للحادث :

ـ « انا سمعت ان الانسان في الساعة دى يكون عاوز يستعرض نفسه .. كان عنده رغبة قاتلة لتاكيد ذاته .»

وفي قصة « تكييف هوا » ، نجد (فتحية) امرأة لعوبا .. لا تشعر بقيمتها الا عن طريق اهتمام الزملاء بها في العمل .. وفي قصة «العطفة الطواشى» .. نجد البيت قد تهدم على ما فيه ومن فيه .. ونجد السكان الذين اصبحوا بلا مأوى يسهرون على قارعة الطريق ، ورغم انهم في حال من الضياع والتشرد ، الا انهم يرهفون السمع الى احد السكان الذى راح يحكى لهم قصة الشاب الطموح الذى تزوج من فتاة ثرية احبته رغم اكتشافها انه فقير وعاطل

واضح ان سكان البيت المهدوم انما يتعلقون هنا بالخيال .. فهم لا يفكرون في تلك الانقاض او الخراب الذى لحق بهم وانما هم يرتفعون فوق كارثتهم ويطيرون على جناح من الامل والوهم . وكان الكاتب هنا يحثنا على ان نلوذ بالحـلم حتى نخفف من ويلات الواقـع ونحقق ماتعجز عن تحقيقه في عالمنا المحسوس .. وبذلك يمكن ان نجدد حياتنا ونؤكد انسانيتنا .

اما قصة « قلب امرأة » .. فهى تصور المرأة الضائعة التى صارت بلا عائل .. فلا تجد وسيلة للعيش سوى احتراف الدعارة .. وتلتقى بطفل شريد كان بمثابة الامل الذى انار حيـاتها .. فتاخذ برعايته وتعقد العزم على تربيته حتى ينال اعلى درجة من التعليم .. وصار الطفل مصدر اشباع لانسانيتها .. فهو الوحيـد الذى تنتمى اليه ، وهو الوحيد الذى يملأ حياتها الموحشة .. لكن امه تظهر فجأة وتسحبه من عالمها الذى يزداد اعتاما وكآبة .. وفي قصة « افندى من المدينة » تلمس مدى الشـوق والحنين الذى يحس به رجل المدينة نحو الريف .. لكن ما ان يزور احد اصدقائه هناك حتى يصدم للصور المؤلمة التى توالت امامه .. ومنها صورة الفتـاة التى لدغها الثعبان ، وكيف عالجها احد الرجال باستخدام المنجل في تمزيق موضع الاصابة .. ولقد اراد الكاتب ان يتخذ من الثعبان رمزا الى السم الماثل في الفقر والمرض الذى يفقد الفتيات نضرتهن ورونقهن .

بقى الآن ان نلقى الضوء على طبيعة التشكيل الفنى عند محمد سالم .. ويهمنى ان اذكر ان هناك سمة بارزة اكاد المسها في اغلب القصص التى عرضت لها سلفا وهى التى نجدها ماثلة في عنصر الحركة ، فمن المؤكد ان هـذا الطابع الديناميكى الذى تنطبع به هذه القصص يمثـل عنصرا جوهريا في عملية التشكيل والبناء ، كما ان له دورا

فعالا في التأثير على طريقة ادراكنا وتصورنا وتذوقنا .. وفوق ذلك فهو يشارك في عملية تغيير العناصر وتنويعها وتوجيهها .. ومن الضروري أن أؤكد ان مظهر الحركة في قصص محمد سالم لا يتسم بالتعقيد والتمطية .. فقد تأخذ الحركة مسارا مستقيما تماما كما نلاحظ في قصة (تحية الجماهير) و (قلب امرأة) و (افندى من المدينة) .. فالحدث هنا ينمو نموا راسيا حتى يتكامل البناء .. وقد تسير الحركة في اتجاه دائري .. فيبدو الحدث هنا بمثابة القوة الاستيطانية التي يولد الكاتب من خلالها التطريحات والتفريعات .. وهذا ما نلاحظه في قصة (الدبوس) و (الصحراء) و (فرجة) و (عطفة الطواشي).

ورغم هذه المزايا التي يضفيها العنصر الديناميكي على قصص محمد سالم .. ورغم قدرته على السيطرة على حواس القارىء حتى أنه لا يمكنه الافلات منه ، فانه ينبغي الا نغفل عن الهنات التي يتعرض لها كاتبنا في كتابته .. فمن عيوبه انه لا يستطيع السيطرة على زمام مادته .. فهو غير قادر على تنظيم هذه المادة وخلقها في سياق محكم متماسك .. فقد لاحظنا ان الكاتب يجنح في اغلب الاحيان – الى الخروج عن الاطار الفنى فيصيب نسيجه بالثقوب والتمزق .. ومن ثم نجد أغلب هذه القصص تفتقر الى روح الاتزان والتجانس .. ويمكن أن نتمثل ذلك في قصة (مسألة اخلاق) فالبطل هو احد المتطوعين الذى يدافع عن بلده، وقد حاصره الاعداء وضيقوا عليه الخناق ، لكنه استطاع في النهاية أن يفلت من قبضتهم .. لقد تعمد الكاتب هنا ان يسوق الينا حشدا هائلا من الجزئيات التى لم ينحتها من صميم الموقف الدرامى الذى يعانيه البطل فهو يقول في صفحة ٣٧ من كتاب (استاذ في الحارة) : «.. منذ زمن انه لا يستطيع ان يحدد الزمن .. انه يذكر منذ مدة ، في الورشة ، تشاجر مع زميل له .. وفي لحظة غضب سدد الى الزميل صفعة على وجهه .. لقد راح يعتذر اليه وكاد أن ينحنى ليقبل يديه حتى يصفح عنه .. ورغم ان الزميل قد قبل اعتذاره وغفر له الا انه ظل معذبا مع ضميره فترة غير قصيرة .. »

ان محمد سالم لم يستطيع هنا ان يسيطر على الحركة الدرامية التي تدفع البطل الى النمو والاكتمال ، وبالتالى لم يستطع ان يخضع البطل لاصول السياق ، فهو لم ينقله من عالم الواقع الى عالم الفن الذى يقوم على اساس البناء والتشكيل .

كذلك نجد قصة (الصحراء) ، لا تخلو من هذه الهنات .. فقد كان أولى بالكاتب ان يركز اهتمامه على موقف البطل في الصحراء دون أن يتفرع الى اى شيء آخر .. كحديثه عن نزهته في الاسكندرية ووقفته امام شاطىء ستانلى ومراقبته للشباب والنساء .

ومن العيوب الفنية التى نلاحظها ايضا ، ولع كاتبنا بظاهرة التمهيد والتقديم في بعض قصصه .. ففي قصة (مورد رزق) نجده يقول « هناك سمعة غير طيبة تدور حول الناس الذين يعملون في الوسط الفنى .. ولعل هذه السمعة كانت السبب الذى دفعني لابحث عن لون جديد من الحياة فى هذا الوسط ... » .. كذلك نجده فى قصة (استاذ في الحارة) يحدثنا عن رشاد افندى وعن حفاوة الاطفال به ، حديثا منفصلا زائدا عن حاجة القصة .

وواضح ان هذه الهنات تمتد أيضا الى كتابه الجديد (افندى من المدينة) ، فنجده يحشد فى قصته : (تحية الجماهير) ، من الجزئيات ما لا نجد له مبررا ، ذلك لان هذه الجزئيات لا تقوم بعملية وظيفية في بناء القصة .. فبدلا من ان يقوم تركيزه على البطل ويتخذه محورا للقصة نجده يشتت ذهن المتلقى ، ويوزع انتباهه فيما ينقله اليه من اسراف في وصف العمال والممثلين والممثلات .. يقول في صفحة ١٣ من المجموعة : « .. كان مدخل الممثلين يعج بالحركة .. واحد منهم (يطجن) لعامل بلهجة تختلف عن دوره في المسرحية ، وآخر يخرج صوتا منفرا من انفه .. والعمال يلهبون ويجيئون فى بطء وكسل .. وممثلة جذابة تهمس بنكتة قبيحة لممثل عجوز ... » .

وفي قصة : (احترس من الكلاب) .. نجد المؤلف يندفع وراء الرغبة في الاطناب والوصف .. فالقصة تدور حول شخصية « حسين افندى » الذى توجه الى احد معارفه راغبا ان يساعده في امر من الامور .. لكن حين يتم اللقاء بينهما ، سرعان ما يصيبه الذهول نتيجة هذا التغيير الكبير الذى طرا عليه .. حتى انه قد عجز عن الافصاح عن طلبه بسبب كثرة الزائرين له .. ولا يخلو وصف كاتبنا هنا عن الحياة الزائفة من مبالغة وافتعال .. فانظر الى هذا الحوار الذى يدور بين الزوجة والزوج:

- « فله النهارده زعلانه عشان مأعرفتش تأكل !

- ليه ؟

- ركس جه وخطف اكلها !

- طب وهو مش فيه باكل بيكفيهم الاتنين ؟

- ايوا .. بس اصل ركس قجعان .. وهي ما بتقدرش عليه ! »

واضح ان الحركة الدرامية في هذه القصة انما تتميز بنبض خافت ضعيف لا يكاد يبين .. فقد اخمد الكاتب من حيويتها وقلل من تأثيرها حين جعلها تسير في خطوط متوازية لا يمكن أن تلتقى ، وكان رد الفعل يتمثل في ارتباك اجزاء السياق وخلوه تماما من الوحدة المحكمة التى تضفى على العمل الفنى ملامحه وخصائصه . فلا غرابة ان تأتى القصة في النهاية في حال من الركود والفتور والتمزق .

وبعد .. فان اهم مايحتاج اليه محمد سالم انما هو القدرة على السيطرة على مادته بحيث يستطيع تطويعها وتنسيقها في نظام متماسك .. وبذلك يمكن أن تقوم كتابته على اساس من التركيز والتكثيف والتشكيل فينأى عن نواحى الاطناب والتوزيع والتخلخل .

في سبيل وضع نمط موحد لأصوات اللغة العربية

بقلم
مخاطر الشافعي
و
تغريد عنبر

فكرة البحث عن نمط يضم الجماعة ضرورة يحرص عليها فى جميع شئون الحياة ، وليس هناك ماهو اشد اتصالا بحياة الجماعة من اللغة وعلى ذلك فهى اولى من غيرها بايجاد نمط لكل ناحية من نواحيها .

ان فكرة ايجاد نمط لكل ناحية من نواحى اللغة ، وبالذات الناحية الصوتية تخدم نفس الاهداف التى يسعى اهل الصناعة والتجارة الى خدمتها بايجاد نمط لتلك الصناعات يجمع اكبر عدد ممكن من الجماعات الانسانية .

وهذا المقال ليس الا دعوة الى التفكير والحرص على وضع نمط لنطق اصوات اللغة العربية . وليس بحال مشروعا كاملا يرسم النظام المتكامل لنطق جميع الاصوات فى اللغة العربية اذ ان امرا كهذا يحتاج قبل كل شىء الى عدد من العلماء والى امكانيات مادية ليس هذا موضع الحديث عنها ولذلك فبحثنا اليوم لا يزيد على ان يكون عينة لا نطمع من ورائها فى اكثر من ان ندعو الى ضرورة العمل على تحقيق هذا الهدف ولا نطمع فى اكثر من ان نكشف عن امكان البدء فى هذا السبيل كى نحقق للغتنا ماتحقق للغات اخرى اوجدت نمطا صوتيا موحدا لها من :

(ا) توحيد النطق الى اقرب حد ممكن والتقريب بين اللهجات المختلفة مما يساعد على المحافظة على اللغة ويحول دون قيام اللهجات كلغات مستقلة عنها لها كيانها وشخصيتها الامر الذى تعرضت له اللاتينية التى لم تكن الفرنسية والايطالية واخواتهما من اللغات الحديثة الا مجرد لهجات محلية متفرعة عنها ولكنها بمرور الزمن وطدت كيانها واستقلت بنفسها وترتب على ذلك اندثار اللغة الاصلية او اللغة الام .

(ب) تقديم الوصف الكامل الدقيق للصوت اللغوى مما يسهل التعرف عليه بمجرد ذكر اسمه وبالتالى تتيسر مهمة القوامين على تعليم النشء كما يتيسر الامر بالنسبة للاجانب حين يتعلمون لغة العرب ثم يحاولون التفاهم معهم بلغتهم فى مختلف الاصقاع فى العالم العربى .

(جـ) الوصول بما يمكن ان يقوم فى بلادنا من صناعات لاجهزة تتصل بالكلام والنطق الى التلاؤم مع طبائع وخصائص لغة ثمانين مليون عربى صنعت هذه الاجهزة كى تروج عندهم كالتليفونات واجهزة تسجيل الصوت واجهزة ارساله كالسينما والتليفزيون وكل ما يترتب على هذه الشئون من الكمال والتطور الفنى والصناعى والتجارى ولعلنا نجد مثالا واضحا لذلك فيما فعلته الشركات الصناعية كشركة (بل) الامريكية التى تحتفظ فى مراكز بحوثها بحيز ضخم لابحاث خلاقة فى اصوات اللغة .

(د) تيسير مهمة اطباء السمع (اوديولوجى) بامكان الاستفادة من وسائل العلاج الحديثة التى تمارس فى الخارج ويمارسها بعض اطبائنا المتخصصين من استغلال المواصفات الاكوستيكية للصوت اللغوى فى عمل اختبارات سمعية يقوم عليها اشخاص مدربون . وتبعا للنتيجة التى

يسفر عنها أداء هذه الاختبارات يستطيع الطبيب ان يعرف اذا ماكان المختبر سليما أو به عيب سمعي . وبهذه الوسيلة نفسها يستطيع آن يعرف ايضا مدى التأثر الذى حدث فى العصب السمعى ، وبالتالى مدى النقص فى القدرة وأى الضغائر التى حل بها العطب ونوع المرض ؛ ومن هنا يبدأ علاجه على أساس علمى سليم . والواقع ان اطباءنا حين يمارسون هذه الوسائل فى العلاج لا يجدون امامهم ما يجده زملاؤهم الانجليز او الفرنسيون من مواصفات لاصوات لغتهم التى يعيشها جمهورهم فيهيئون لها آذان مرضاهم ويرسمون سياستهم السمعية على اساس متين مما عرف بعض هؤلاء الاطباء عندنا عن هذا اللون من العلاج ، واضطر بعضهم الاخر الى الاستعانة بما درسه فى امريكا او المانيا او غيرهما من البلاد من مواصفات لاصوات لغتها ليستخدمها فى العلاج ، والفروق ضخمة بين أصوات هذه اللغات واصوات اللغة العربية ، كما أن الاتفاق على نمط لغوى موحد للعالم العربى سيوسع نطاق الاستفادة من هذا العلاج لان معنى التوحيد هو بقاء المواصفات الاكوستيكية للصوت كما هى .

ونفس الاستفادة التى سيجنيها الطبيب من هذا التوحيد هى التى ستجنيها المصانع المنتجة لاجهزة مساعدة ضعاف السمع واشباهها اذ انها ستتمكن من صنع أجهزة دقيقة تلائم الاصوات العربية ، ثم انها سوف توسع رقعة توزيع هذه الاجهزة وتتمكن من سرعة تطويرها .

(هـ) علاج عيوب واضطرابات وامراض الكلام .
وهذا الجانب الذى ما زال مهملا فى بلادنا الى اليوم يعتمد اعتمادا مباشرا وكاملا على المواصفات التى يقدمها النمط الموحد للصوت من الناحية التشريحية والفزيولوجية وكذلك من ناحية التناسق فى العمل بين الاعضاء المختلفة التى تشترك فى انتاجه .

والواقع أن فكرة وضع نمط لاصوات اللغة ووصفه ليست شيئا جديدا بل انها قديمة وثابتة تاريخيا فى دراسات الشرق والغرب معا .

ولقد كان العرب القدماء ممن عنوا بهذه الناحية وبذلوا الجهود العلمية الجادة المتتالية فى تحقيق هذا الهدف والاحتفاظ به واضحا . كان ذلك منذ أن بدءوا عملية تنظيم حياتهم على أسس علمية ، وما اتجاه مدرسة البصرة ومؤازرة الدولة لها ودعوتها الناس الى التزام قواعدها بصورة او باخرى ، ليس هذا وامثاله الا صورة من صور البحث وراء نمط موحد فى موضوع لغوى يجمع الامة العربية .

كان سيبويه أول من وصف النمط الصوتى للغة العربية فتحدث عن مخارج الحروف وفصلها تفصيلا يشكر له فى مثل عصره كما عالج كثيرا من صفات الحروف كالهمس والجهر والشدة والرخاوة ، ولكنه سكت مع ذلك عن كثير من الاشياء التى وضع العلم فيما بعد يده عليها . لم يتحدث مثلا عن الحنجرة ، ولا عن كثير او قليل من خصائص المنطقة التى تحت الحنجرة او التى فوقها ، كالتوتر العضلى وضغط الهواء او التنسيق بين حركات الاعضاء المشتركة فى انتاج صوت ما . ولئن كان سيبويه لم يتناول كل هذه النواحى بالبحث فلقد حرص كثير ممن جاءوا بعده من علماء المسلمين على أن يكملوا ما بدأه وزاد كل جيل من علمائهم ما وصل اليه العقل الاسلامى من معارف تزيد فكرة الناس عن الصوت اللغوى وطبيعته . صنع ذلك ابن جنى حين زاد ما كان يعرفه عصره عن طبيعة الصوت وطريقة انتاجه واختلافه باختلاف مخارجه ، ثم شبه صوت الانسان فى ذلك بالصوت الناتج من الناى والعود .

ثم كانت النقلة الاوسع خطوا والاكثر دقة حين تحدث ابن سينا عن الاصوات العربية ، فقد زاد فى تحديد النمط بواسطة المعلومات التى وصل اليها العقل الاسلامى على عهده مما لم يكن معروفا على عهد سيبويه حين ادخل ابن سينا معلوماته فى الطب والتشريح والطبيعة انتفع بكل ذلك فى زيادة تحديد النماطه لاصوات اللغة واستعاض عن الناحية الاكوستيكية بذكر المشابه لكل صوت لغوى من بين الاصوات التى تنتج فى الطبيعة ومواد غير اعضاء نطق الانسان ، كما انه وصف لتناسق اعضاء النطق اثناء انتاج الصوت ودور كل عضو . وهذه كلها كما نعلم جوانب من البحث يمتاز ويعتز بها العصر الحديث . وربما كان من الانصاف الا يغض من شان ابن سينا انه لم يلتفت فى عصره الى الاحبال الصوتية ولم يشعر بدورها مثلا فى انتاج المجهور من أصوات اللغة voiced ولكن العبرة التى ناخذها من سيرة هذا السلف العظيم أن عالما من هؤلاء الافذاذ لم يدخر وسعا فى أن يضيف من معلومات عصره وكشوفهم ما يزيدنا معرفة وتحقيقا لناحية الصوت اللغوى ، وتحديدا للنمط الذى يجب أن يلتزم .

ولنفس الهدف عمل الغربيون وساروا فى طريق طويل حافل بالتقلبات والتطور نحو الصورة المثلى حتى كانت سنة ١٨٩٠ م حين بدا الاب روسلو علم الصوتيات المعملى او التجريبى ، فتغير وجه تاريخ هذا العلم ، واصبح التطور منذ ذلك الوقت يقاس بالسنة الواحدة ، بل بالجهاز يخترع بعد جهاز ، وكان من الطبيعى ان تزيد احتياج الجماعات البشرية المتقاربة الى تحديد نمط صوتى للغة التى تشملهم . وكان من الطبيعى أيضا أن يتغير منهج البحث فى دراسة موضوع كهذا ، فلم يعد يكتفى بوصف صوت مثل K الانجليزى بانه حرف مغلق ينتج بين ظهر اللسان وسقف الحنك الجامد ، كما كان يفعل علماء الصوتيات النظريون القدماء ، وانما تعدى البحث هذا الحد الى الوصف الدقيق لموضع نطق الصوت وطريقة انتاجه والوظيفة التى يقوم بها كل عضو يشترك فى انتاجه . ويضاف الى ذلك طريقة تنسيق هذه الاعضاء بعضها مع بعض خلال انتاج هذا الصوت .

هذا وفى السنوات الاخيرة فرضت صناعات حديثة كالتليفونات واجهزة تسجيل الصوت وتكبيره واجهزة ارساله والسينما الناطقة وسماعات ضعاف السمع ، فرضت هذه الصناعات وامثالها زيادة العناية والتفصيل فى وصف الصوت اللغوى من الناحية الاكوستيكية .

وليس أمام العالم اللغوى الحديث اى منـاص من ان يعيش عصره ويستجيب الى الاحتياجات التى تفرضها ظروف مجتمعه . وهـذا هو موقف عالم اللغـة في ربوع الشرق العربى المعاصر حيث يشعر بنفسـه مسئولا ان يقدم هذه المواصفات العلمية الحديثة لأصوات لغته ليس من أجل ان يكمل ما بداه اسلافنا فحسب ولكن ـ وبصورة ملحة عاجلة ـ لكى يجيب بهـذه المواصفات على علامات الاستفهام التى ترتسم على فم كل ذى صناعة والتى تجول في خاطر المهيمنين على أى تخطيط يوضع ليخدم المجتمع ويسعده اذا كان مما يحتـاج الى اللغة او يمت اليهـا بصلة .

والواقع اننا لم يغب عن بالنا ثقل هـذا العبء وما يستلزمه الوفاء بهذه التبعة من دراسات للصوت اللغوى في ذاته ثم في اوضاعه العديدة مع الاصوات المختلفة ومن دراسة لخصائص الصـوت مثـلا في لغة الذكور والاناث والاطفال او الكشف عن خصائص معينة في الصوت تتميز بهـا بيئات اجتماعية خاصـة او جماعات مهنية او حالات نفسية او غير ذلك ، ثم جمع هـذه المعلومات كلهـا عن الصـوت نفسـه في كل لهجة من لهجات العالم العربى للاستهداء بها فى اختيار نمط موحد بينها .

وما نظننـا في حـاجة الى الدفاع عن عجـزنا عن اجراء هذه الدراسات الضرورية قبل تقديم هـذا النمط المرجو نظرا لضيق الوقت وقلة الامكانيـات . ولذلك اكتفينا بان نجعل من هذا البحث مجرد محاولة لايجاد نمط صوتى لاحد أصوات اللغة العربية وهو « الجيم » كما يراد من المثقفين ان ينطقوه .

ولقـد كان من الطبيعى ان يفرض علينـا التفكير في هـذا الموضوع على هـذا النحو وتحت هذه الظروف ، التزام هذه القواعد الثـلاث الآتية للسـير فى البحث بمقتضاها :

١ ـ قصر التجارب على المثقفين .

٢ ـ أن تكون النصوص محـل الدراسـة بالعربية الفصحى .

٣ ـ مواصفات الجيم التى تدرس فى اللهجات يراعى فيها النطق الفصيح دون العامى .

وكانت طريقة سـيرنا فى البحث عل الوجه الآتى :

١ ـ الاشـخاص الذين اجرى عليهم البحث كانوا شبانا جامعيين في حالة نفسية حيادية (واحيانا عنـد الحـاجة اضطررنا الى الاسـتعانة ببعض التسجيلات الموجودة في المكتبة الصوتية لمعمل الصوتيات الملحق بكلية الآداب بجامعة الاسكندرية ، وقد راعينا ان تتوافر في هـذه المادة نفس الشروط السابقة وبقدر الامكان) .

ومع علمنا التـام بانه لا يكفى شخص واحد ليعتبر ممثلا للهجة معينة الا اننـا اضطررنا لضيق الوقت الى الاكتفاء بشـخص واحد من كل لهجة وقد راعينا بقـدر الامكان أن يكون هذا الشخص حديث عهد بالارتحال عن المكان الذى تمثله لهجته .

اللهجات التى درس فيهـا الصوت هي : الاردنية ـ الفلسطينية ـ السـورية ـ السـعودية ـ الجزائرية ـ التونسية ـ المراكشية ـ المصرية .

٢ ـ بعـد أن استقر الرأى على الصـوت الذى سندرسه شكلنا مجموعة من الكلمات يكون صـوت الجيم فى كل منها في وضع معين يختلف عن وضعه فى الكلمات الاخرى كان يكون ساكنا مرة او متحركا بحركة معينة مرة اخرى او كان يكون بين صوتين مهموسين وهكذا .

وبعد ان تم تكوين الكلمات على صورة تحقق هـذه الاعتبـارات جمعت هـذه الـكلمات في نص بحيث تشكل موضوعا له فكرة وكان غرضنا من ذلك ان تشغل القارىء عما نريد منـه نطقه من أصـوات فنضمن أن يأتى نطقه طبيعيا وغير موجه ، وبعد ذلك كانت تدور بيننـا وبين قارىء النص مناقشات واسئلة يجيب عليهـا بالعربيـة الفصحى كما ينطقها في لهجته ، وخلال هـذه العمليـة كان جهاز التسجيل يقوم بدوره .

٣ ـ بعد ذلك يأتى دور عملية البالاتوجرافى .
Palatographie

٤ ـ ثم الدراسة ، وتنحصر في ثلاثة جوانب :

(أ) دراسة مواصفات الجيم فى اللهجات السابق ذكرها دراسة سريعة .

(ب) الاعتبارات التى راعينـاها عند اختيار النمط الموحد .

(جـ) اختيار النمط بناء على الاعتبارات السابقة ووصفه .

٥ ـ الأجهزة المستخدمة فى البحث (١) هى :

١ ـ أجهزة التسـجيل :

(أ) Ampex (2 channels) 350/2

(ب) Telefunken kl. 35

(جـ) Telefunken 76

(د) Dimaphons (assmann)

(٢) Siemens Oscillograph II

(٣) Siemens Automatic Recording Camera

(٤) Bruel and Kjoar Automatic Frequency Response and Spectrum Recorder Type 2821

الجيم العربية فى اللهجات

لم نجعل المـكان الجغرافى أساس دراستنا هـذه ولكننا آثرنا اعتبار صورة النطق بالجيم عند المثقفين من أصحاب هذه اللهجات العامل الاول الذى يفرض ويوجه . ويلفت النظر بالنسـبة لصـورة الجيم طرق ثلاث للنطق به :

١ ـ الجيم الاحتكاكية Fricative مجهورة voiced من مقدم سقف الحنك Palatoal violar

٢ ـ الجيم الانفجارية Plosive مجهورة voiced بين سقف الحنك الطرى والجامد Palato velar

٣ ـ الجيم المركبة Affricative مجهورة

---

(١) لن ننسى أن نسجل هنا أن الاشراف الفنى على جمع الأجهزة التى اسـتعملناها كان من نصيب السـيد المهندس عمر يسرى عبد المجيد .

voiced من مقدم سقف الحنك Palatoal violar

اما الجيم الاحتكاكية « ʒ » فيشترك فى نطقهـا : تونس ـ الجزائر ـ مراكش ـ الاردن ـ سوريا .

هـذه الجيم عمـوما تتميز بانهـا صـوت مضموم compact أى تتقارب مكوناته بعضها من بعض ونلاحظ على المكونات بروز النغمات المرتفعة فيهـا التى تصـل الى ٣٠٠٠ ذ / ث بينما فى الصوت المركب dʒ مثلا كانت تبتدىء المكونات فى الاختفاء عند (٢٠٠٠) ذ / ث وبناء على ذلك يمكن وصف هذا الصوت بانه من الاصوات المشرقة . clear

تتميز الصورة التحليلية لصوت ʒ بثلاثة مكونات رئيسية مجالها :

١ ـ ٢٦٠ ذ / ث .

٢ ـ ٤٧٥ ذ / ث .

٣ ـ ١٥٥٠ ذ / ث.

اما جيم التونسى فهى امامية احتـكاكية فيها ميـل لنوع من الغلق وهى مجهورة تتميز بالطول زمنيا وبالاشراق فى حين ان جيم الجزائرى اكثر خلفية من التونسية وهى احتكاكية تكاد تكون مركبة مجهورة مخرجهـا اوسـع من مخرج الجيم التونسية وهى كذلك اكثر دكنة منها . darker

جيم الأردنى : احتكاكية امامية مجهورة يغلب فيها النشاط وهى مشرقة ولـكنها اقل فى اشراقهـا من جيم تونس والجزائر ويبدو فيها عنصر الغلق من حين لآخر .

جيم المغربى غنية جدا بالجهر sonority وهى اتسـع الجيمـات الاحتـكاكية Fricative التى درست فى اللهجات يعنى ان مخرجهـا اكثر اتسـاعا ويرد فيها عنصر الغلق بنسـبة بسيطة وتتميز بطولها الزمنى وهى امامية واقل نشاطا وعنفا من جيم الاردنى ويمكن ان نلاحظ كل هذه المواصفات من تفصيل الصـور التحليلية المأخوذة لها .

جيم المراكشى : كانت مكوناتهـا الرئيسـية بالدقة ٢٦٠ ذ / ث ـ ٥٠٠ ذ / ث ـ ١٦٥٠ ذ / ث .

اما جيم التـونسى : كانت مكوناتهـا الرئيسـية ٢٧٥ ذ / ث ـ ٤٦٠ ذ / ث ـ ١٦٠٠ ذ / ث .

جيم الاردنى : فقـد كانت مكوناتهـا الرئيسـية ٢٦٠ ذ / ث ـ ٤٨٠ ذ / ث ـ ١٤٥٠ ذ / ث .

جيم الجزائرى : فقـد كانت مكوناتهـا الرئيسـية ٢٤٥ ذ / ث ـ ٤٥٠ ذ / ث ـ ١٥٠٠ ذ / ث .

هناك ملاحظة عامة على هـذه اللهجـات وهى انهـا تخلو جميعا من المحافظة المطلقة على النطق بالصـوت جيم احتـكاكيا بحتا فكل لهجة ـ فى مواضـع معينة ـ تنطق الجيم مركبة . فمثلا من الملاحظات الدقيقة ان المغربى ينطق الجيم مركبة حين تبـدأ مقطعـا منبورا . والتونسى ينطق هذه المركبة حين تقع مفتوحة بين صوتين مغلقين او بين صوت مغلق وآخر جانبى Lateral

وعلى العمـوم كانت نسـبة نطقهم للجيم المركبـة كما يلى :

الجزائرى نطق صوت الجيم ٣٠ مرة فى ثلاثين كلمة كانت مركبة فى ٤ مرات اى نطقها مركبة بنسبة ١٣ ٪ .

التونسى : نطق صـوت الجيم ٨٧ مرة فى ٨٧ كلمة كانت مركبة فى ١٣ كلمة اى بنسبة ١٥٪ .

الأردنى : نطق ٤٢ كلمة فيها جيم ، منها ست مرات كانت مركبة اى بنسبة ١٤ ٪ . وتبلغ النسبة عند المراكشى حوالى ١٠٪ .

اما الجيم القاهرة فينطق بها المصريون فى المدن وهى صوت مغلق مجهور ينتج من بين سقف الحنك الجـامد وسـقف الحنك الطرى مع ما يقابله من اللسان . وينطق الجيم المركبة فى اللهجات التى درسناها الفلسطينيون والسـعوديون اما الجيم الفلسطينية فيقل فيها الجهر فى الجزء الاخير ولـكن عندما يقـل الضغط يزيد الجهر . ويبدو الصوت عنـدهم دائما فى الغـالب وبذلك يمكن ان يقال ان الجهر فى الجيم الفلسطينية نسبيا اقل منه فى اللهجات الاخرى بسبب ما فيها من ضغط وهذا القدر فى الجهر يشمل كلا العنصرين الغلق والاحتكاك .

واما الجيم فى السـعودية فامامية مركبة مدة الغلق فيها طويلة نسبيا وان كانت تتسرب اليها فى بعض المواضع النادرة جيم احتكاكية ثم هى مجهورة قليلة .

الاعتبارات التى راعيناها عند اختيار النمط المعين

هناك اعتبارات عديدة يجب مراعاتها عند التفكير فى خلق نمط صـوتى او اختيـار نمط من بين عدة انماط مستعملة فعلا . ولكننا فى هذا البحث المتواضع اكتفينا مؤقتا بالاعتبارات الآتية :

١ ـ الحرص والمحافظة قدر الاستطاعة على صـورة النطق عند العرب القدامى .

٢ ـ مبلغ سهولة نطق هـذا النمط لدى اكبر عدد ممكن من سـكان العالم العربى على اختـلاف عاداتهم الكلامية .

٣ ـ كثرة عدد السكان الذين يملكون هذا الصـوت فى لغتهم الدارجة .

٤ ـ مبلغ توافر الامكانيـات والوسـائل لنشر هـذا الصوت النمط واذاعته بين من يقل عندهم نطقه .

الاعتبار الاول : اذا طبقنا هذا المبدأ على الصـوت الذى ندرسه وحاولنا التعرف على النطق القديم لم نجـد امامنا مراجع اكثر اهمية واصالة من كتاب سيبويه المسمى « بالـكتاب » ومن تناقلوا آراءه بدون اضـافة ذات وزن ثم كتيب ابن سينا المسمى « باسباب حدوث الحروف » ولذلك اعتمدنا عليهما فى تحديد النمط الصوتى القديم .

يقول ابن سينا عن الجيم « يحدث من حبس بطرف اللسان تام وبتقريب الجزء المقدم من اللسان من سقف الحنك المختلف الاجزاء فى النتوء والانخفاض » .

عبارة « الحبس التام بطرف اللسان وتقريب الجزء المقدم منه من سقف الحنك » تدل على أن هذا الصـوت مركب من عنصرين اولهمـا مغلق وثانيهما احتـكاكى . وكذلك تحدد هذه العبـارة نوعا ما هـذين العنصرين .

فالعنصر المغلق الذى نتج من طرف اللسان كما حدد ابن سينا لن يكون الا د او ت والعنصر الاحتكاكى الذى ينتج من تقريب الجزء المقدم من اللسان من سقف الحنك المختلف الأجزاء فى النتوء والانخفاض لن يكون الا (ج ، J) او (ش : sh) .

وهكذا فان هذه العبارة تقربنا الى ماهية صوت الجيم . فهو صوت مركب العنصر الأول فيه د او ت والعنصر الثانى (ج : J) او (ش : sh) . فاذا لاحظنا نظام الاصوات المركبة فيما نعرفه من اللغات الحية وجدنا ظاهرة تكاد تكون قانونا مطردة هى ان عنصرى الصوت المركب اما أن يكونا مهموسين voiceless او مجهورين Voiced فاذا طبقنا هذه القاعدة على اللغة العربية ووجدنا أن سيبويه وصف الصوت بانه مجهور امكننا أن نرجح ان عنصرى هذا الصوت هما (د : D) ثم (جـ : J) وليس (ت : ش) ولا (د ، ش) ولا (ت ، ج) .

اذن فصوت الجيم كما كان ينطقه العرب على حد وصف سيبويه له صوت مركب عنصره الأول (د D) والثانى (جـ : J) وثمة قرائن اخرى قد تفيد فى التدليل على صحة ما ذهبنا اليه :

١ ـ من ذلك ما يذكره سيبويه عن الفروع المستحسنة عند العرب ويجعل من بينها الشين التى كالجيم ولا يمكن تصور شبه بين الشين والجيم الا اذا كانت الجيم تنطق كحرف مركب . وبذلك نتصور العلاقة على الوجه التالى :

يقبل العرب نطق الشين مجهورة فى (J/) وعن ذلك عبر سيبويه بقوله الشين التى كالجيم لأن صوت ال (J) يدخل من ناحية فى تركيب الجيم المركبة وهو من ناحية أخرى يشبه صوت الشين بل هو نفس صوت الشين مضافا اليه اهتزاز الاحبال الصوتية التى لم يكن يعرفها سيبويه ولكنه احس بفطرته السليمة باهتزازها وعبر عن احساسه ذاك بقوله « الشين التى كالجيم » .

٢ ـ ويذكر سيبويه ايضا من الفروع المستهجنة الجيم التى كالشين اى الجيم التى تفقد عنصر الغلق او بمعنى آخر العنصر الأول منها . ويبقى منطوقا العنصر الثانى الاحتكاكى فقط الذى كالشين او بمعنى آخر هو شين مجهورة .

٣ ـ ومن الادلة أيضا ما يقول سيبويه فى باب (اطراد الابدال فى الفارسية) : «يبدلون» (يعنى العرب) من الحرف الذى بين الكاف والجيم لقربها منها ولم يكن من ابدالها بد لأنها ليست من حروفهم وذلك نحو الجربز والجورب . » هذا الحرف الذى يتحدث عنه سيبويه هو الجاف الفارسية وهو فعلا بين الكاف والجيم من حيث المخرج فالجيم امامية عنده والكاف كما وصفها سيبويه اكثر خلفية منه . واذن فصوت الجيم عند العرب القدماء صوت مركب مجهور عنصراه هما (D و J) .

اما عن الاعتبار الثانى وهو مدى سهولة امكان نطق الصوت فالواقع أن الصوت المركب dj ينطق به سكان بعض الدول العربية كالسعودية وفلسطين واكثر القرى فى الاردن والجزائر وتونس ومراكش وسوريا واكثر مناطق الوجه القبلى وقرى الوجه البحرى فى الاقليم الجنوبى فى لغتهم الدارجة .

اما من ينطقون الجيم الانفجارية وهم سكان القاهرة وبعض المدن المصرية فقد استطاع كثير من مثقفيهم بشىء من العناية فى التعليم ان يتقنوا نطق هذا الصوت المركب وان يتعودوه فيجرى على لسانهم كلما آثروا التكلم بالفصحى .

اما من ينطقون الجيم الاحتكاكية فقد لبين أن ما لا يقل عن ٩٠٪ من مرات استعمال الحرف ينطقه السكان جميعا مركبا فى ظروف تكوينية للكلام ارجانا التعرض لتفصيلها وضمها تحت ما يشبه القانون الى فرصة اوسع ولعلنا نستطيع بذلك أن نقول ان صوت الجيم المركب ينطق به فعلا المثقفون فى جميع انحاء العالم العربى على نسب مختلفة . وعلى ذلك فامكانية نطق هذا الصوت سهلة ميسورة ممارسة فعلا ولم يبق الا لفت النظر اليها والعناية بذلك او الالحاح عليه لم اعتبار هذا النمط الصوتى النطق العربى السليم .

وبالنسبة للاعتبار الخاص بعدد السكان الذين يوجد عندهم هذا الصوت فى لغتهم الدارجة فلا يخفى علينا ان توافرهم العددى يخدم ذيوع الصوت النمط ويثبت خطوات هذا الذيوع ويحميه من نكسات التراجع والتقهقر كما ان اختيار الصوت الاكثر جمهورا معناه قلة الجهد والنفقة اللازمين لسيرورته وذيوعه عند أصحاب الاصوات الاخرى الاقل ذيوعا .

ولقد كان من بين الاعتبارات التى لم نر بأسا فى ان توليها شيئا من الاعتبار عند ايثار صوت الجيم المركبة ما يتوافر للناطقين بهذا الصوت من وسائل تساعد على نشر الصوت واذاعته وسيرورته كالاذاعة والتليفزيون والمسرح والسينما ووسائل التبادل الثقافى المختلفة .

النمط المختار :

بناء على الاعتبارات السابقة نختار للصوت الذى يرمز له كتابة بال « ج » النمط الصوتى dj لينطق به جماعة المثقفين فى الأمة العربية .

فاذا أردنا التقريب وعقد نوع من الشبه بين هذا الصوت وبين صوت مشابه فى لغة أخرى لجئنا الى أن هذه الجيم العربية التى نختارها تكاد تشبه جيم الانجليزى حين ينطق الرمز الكتابى (J) فى كلمة just او كلمة Jar

اما عن الواصفات لهذه الجيم المختارة فتتلخص فيما يلى :

اولا ـ من الناحية التشريحية والفزيولوجية . تنتج الجيم عموما من منطقة مقدم اللسان مع ما يقابله من سقف الحنك الجامد وعلى ذلك فهى صوت امامى فى العربية وهى صوت مركب affricate يتكون من

عنصرين صوتيين . الاول منهما مغلق Plosive والثاني احتكاكي fricative والعنصر المغلق يكون فيه جزء من مقدم اللسان ملتصقا بمقدم سقف الحنك اما طرف اللسان فحر .

والعنصر الاحتكاكي يكون بان يقترب جزء من مقدم اللسان أكبر من سابقه من سقف الحنك الجامد . ويلاحظ ان التصاق مقدم اللسان بسقف الحنك الجامد يكون في منطقة واسعة مستعرضة تبلغ مساحتها نحو ثلثي مساحة سقف الحنك الجامد بدايتها ما قبل اصول الثنايا . وقد يميل الى أحد الجانبين .

ومن أعضاء جهاز النطق المشتركة في انتاج هذا الصوت الشفتان . ويلاحظ ان الشفة العليا اكثر استدارة وتباعدا عن الاسنان من الشفة السفلى التي تكون مسطحة واكثر قربا الى الالتصاق بالأسنان .

ثانيا — من ناحية التنسيق بين الأعضاء المختلفة اثناء عملية انتاج الصوت :

منذ بداية العنصر الاول فى الصوت يكون الجزء الأدخل من اللسان في وضع الاستعداد لينتج بعد ذلك العنصر الاحتكاكي . يبدأ الالتصاق بنشاط ودفعة واحدة ويشغل جزءا من زمن الحرف ثم يكون فك الالتصاق تدريجيا بان يتنحى اول مقدم اللسان متجها الى اسفل بواسطة تقلص بعض العضلات .

ويلاحظ ان طرف اللسان الذي يكون حرا عند الغلق ينخفض بمجرد فك هذا الغلق مشابها الملعقة بحيث تكون فجوته الى اعلى وفي زاوية تقابل السطح الداخلي للاسنان العليا . وهذا الوضع هو الذى يفرق بين شكل صندوق رنين العنصر الاحتكاكي في الجيم المركبة وبين شكله في الـ ʒ الاحتكاكية .

اما الشفتان فيلحظ فيهما الارتفاع الى اعلى والى الامام ولكن في درجتين مختلفتين فالشفة العليا اكثر نشاطا وابعد مدى من الشفة السفلى التي تعود الى مكانها بمجرد انتهاء مرحلة الاحتكاك .

هنا يحين الكلام عن دور زاويتي الفم والفكين في انتاج الصوت أما زاويتا الفم فانهما متقاربتان في نشاط نحو الوسط والامام اثناء انتاج الجزء الاول ثم تعودان الى مكانهما الاصلي (في حالة الاستراحة) تدريجيا بمجرد بداية الاحتكاك .

أما الفكان فالاعلى منهما دوره سلبي بحت . يقتصر امره على توتر العضلات المحركة له بينما يندفع الفك السفلى الى اعلى فى نشاط عند الالتصاق ثم يعود الى مكانه بمجرد فك الغلق .

واما عن الاحبال الصوتية فان الانطباق فيها يبدأ مع بداية مرحلة الالتصاق في منطقة الفم . اما درجة غلق الاحبال وسرعة حدوث الجهر sonority بعد الغلق ودرجة كثافة هذا الجهر ، كل هذه الأشياء لن نتحدث عنها كأحد مشخصات النمط الموحد Relevant لاننا نعتبرها عناصر جمالية في الصوت تختلف من متكلم الى متكلم تبعا للبيئة والثقافة والمستوى الاجتماعي .

وينبغى ان يستمر الجهر sonority طول مدتى الغلق والاحتكاك اللتين تحدثان في الفم .

ثالثا : من الناحية الاكوستيكية : اما وقد اتضح لنا الآن الأعضاء المنتجة للصوت وكيفية تنسيق عملها اثناء عملية الانتاج فانه يسهل علينا الآن تصور عدد وشكل صناديق الرنين التى تتكون خلال عملية اصدار الصوت . في اثناء نطق العنصر الاول من الصوت d ستتكون صناديق الرنين كما يلى :

١ — صندوق من الحلق الى الثلث الاخير من سقف الحنك الجامد .

٢ — صندوق من مكان الالتصاق الى الاسنان .

٣ — صندوق من حافة الأسنان الامامية الى الشفتين.

٤ — ثم بعد ذلك يكون فك الغلق واتجاه جزء من مقدم اللسان الى اسفل فينتج عن ذلك اتساع حجم صندوق الرنين الثاني وتغير شكله بصورة واضحة وبالتالى يقدم مكونا اكوستيكيا مغايرا للذى كان يقدمه في الحالة الاولى اثناء الغلق . وهذا المكون الجديد هو الذى يميز عنصر الاحتكاك « ʒ » فى هذا الحرف عن عنصر الغلق من جهة كما يميزه من الجيم التى هى احتكاكية من اولها الى آخرها كالجيم السورية مثلا .

وبذلك يمكن ان يقال ان صوت الجيم ينشأ خلال هذه اربعة صناديق رنين ، وان كانت لاتتكون جميعها في آن واحد وهذا هو الذى يفسر تمييز الصورة التحليلية للصوت (dʒ) spectrograms

بأربعة مكونات تصدر من هذه الصناديق الأربعة .

هذه المكونات الاربعة ينحصر مجال تردد frequency

كل منها فيما يلى :

١ — ٢٦٥ ذ / ث ٢ — ٤٨٠ ذ / ث

٣ — ٦٠٠ ذ / ث ٤ — ١٠٦٠ ذ / ث

ويغلب على تركيب هذه المكونات من ناحية الشدة ان تتزايد تدريجيا حتى المكون الثالث ثم تنخفض عند المكون الرابع . وهذا الصوت كما يبدو من الصورة التحليلية صوت مدموج compact تتقارب مكوناته بعضها من بعض ونظرا لانحصار هذه المكونات الأساسية فى مجال النغمات المنخفضة نسبيا فان الصوت يتسم بصفة الدكنة dark

لا ننسى هنا ان نشير الى الكيفية التى تم عن طريقها التوصل الى هذه المواصفات . اخذت هذه المواصفات بناء على فحص ٢٠ « عينة » ١٠ منها اصحابها ينطقون في لهجاتهم صوت الجيم المركبة المطلوب والعينات العشر الاخرى لا ينطق أصحابها الجيم المركبة ولكننا بواسطة التعليم المؤقت جعلناهم ينطقون هذا الصوت وقد توصلوا الى ذلك بسهولة ثم جمعت العشرون عينة وأجرى عليها جميعا الفحص والدرس .

الميتافيزيقا الشاعرية عند رينير رلكا و توماس اليوت

بقلم: د. فائق إسحق

يتفق رلكا الشاعر النمسوى مع ت . س . اليوت فى بحث المشكلة الزمنية كجزء من ميتافيزيقا الحقيقية المطلقة ، ويهدف كل منهما من وراء ذلك الى الخوض فى غمار المعرفة بغية التعرف على أسرار الكينونة . والناحية الزمنية عند كلا الشاعرين لا تقتصر على التوقيت المكانى الخاضع لمقربى الساعة بل تتعداها الى اللازمنية timelessness » التى عبر عنهما اليوت فى رباعياته بذلك الوميض الوضاء التى لمحها فى لحظة من لحظات التجلى عند زيارته لاحدى المتنزهات فى طفولته فى مكان يدعى « نورتون المحترقة» ، فاذا به يشعر بتجاوب غير عادى بين روحه وبين الحقائق الالهية فيصل الى أغوارها ومنابعها فى جذب روحى فياض قال عنه فيما بعد :

« ما زال وقع قدمى يتردد صداه فى مخيلتى
على طول ذلك الممر الذى لم أعهده من قبل
الى ذلك الباب الذى لم يسبق لانسان أن فتحه
قد قادتنى قدماى الى المتنزه . . .
الى ذلك العالم الأول . . .
فى يوم من أيام الخريف الحارة ، حيث النسيم العليل ،
والطائر المغرد الذى استجاب
لأصوات الموسيقى الخافتة وقد توارت وسط الأزاهير اليانعة . . .
والمستنقع الملىء بوهج الشمس ،
وزهرة اللوتس فى وسطه ، ورويدا رويدا
علت صفحة الماء الرجراجة نورانية وضاءة » (١)

(1) T.S. Eliot, « Burnt Norton », *Four Quartets*, London 1952, pp. 7-8.

وعبر رلكا أيضا عن تلك اللحظة النادرة بقوله :

« حول ذلك الينبوع
بدت الزهرة اليانعة
التى لم تتفتح بعد . » (٢)

ولعلنا نلحظ أن الزهرة ترمز فى الشعر الميتافيزيقى الى لحظة الكشف والتجلى ، وهى فى تفتحها انما تستقبل ذلك الوميض الوضاء من نورانية الجذب والاختطاف ، والزهرة عند رلكا لم تتفتح أبدا ، ذلك أن البشرية لم تنضج ذلك النضج الروحى الذى يؤهلها لاستقبال أسرار الكون وحقائقه الغامضة .

ولم تصل الروح . . عند كلا الشاعرين . . الى حالة الكشف هذه ، الا بعد أن تعرضت للكثير من المحن ، التى ترتبط فى ذهن رلكا بهموم الانسان اليومية ولكنها عند اليوت تتخذ شكل التيار المائى الجارف

« وقد ارتطمت مياهه وأمواجه المتلاطمة
على شواطئه الجرانيتية النائية
بتلك الصيحات التى قد نادت باقتراب الخطر ،
ان هى الا أصوات البحر التى علاها الأنين
وقد اقتربت السفينة من أرض الوطن ، وظهرت طيور البحر :
ومن ثنايا الغمامة الكثيفة الهادئة
استمعنا الى صلصلة الناقوس
وهى تردد فى دقاتها أصداء الزمن الذى لا نعبأ به . . .

(2) Rainer M. Rilke, « The Fifth Elegy », *Duino Elegies*, transl. by : J.B. Leishman and S. Spender, London 1948, p. 55.

بين منتصف الليل ومطلع الفجر ، وقد انقشع
الماضى بأساليبه الجامحة ،
والمستقبل الذى لا أمل فيه » (٣)

ولهذا نزع رلكا بكلياته الى عالم الوحى والالهام عله يجد هنا العزاء الكامل • وهذا العالم يرتبط ارتباطا وثيقا فى نظر الشاعر النمسوى بالاحساسات المرهفة والمشاعر الرقيقة فهو الذى يحدثنا عن صفوة القوم المقربين للمولى عز وجل بقوله :

« هم الذين يحسون بوجود الخالق ، ويشعرون بذلك العبق
الذى فاح من حاضر ذلك المتنزه ،
وكالمريض الذى نال الشفاء
سيحبونك حبا متدفقا فى رقة سموية بالغة (٤)

هذا العبق الذى فاح شذاه مبعثه عند رلكا عالم الالهام الداخلى الذى يحرك فى النفس النائمة تلك الأحاسيس الجياشة بالحب العذرى الالهى • وهذا الحب مرتبط فى نظره بعنصرى العوز والفناء وقد افاض رلكا فى كتابه عن الفقر والموت « The book of Poverty and Death (1903) » بالحديث عن التواضع وانكسار الذات ومحبة الآخرين والأخذ بيد المعوزين والمحتاجين ، وهو لا يؤمن أن الموت خاتمة للحياة ، بل يؤمن انه تحول الى حياة أفضل ، بعيدة عن ضجيج العالم الصاخب ، وهذه الحياة الجديدة – فى نظره – قد شيدت أركانها على دعائم قوية من الاعلاء النفسى ، وعلى صروح شوامخ من الكشف الالهى • ولهذا فانه يرى الموت •• الحقيقة المثلى والسر الدفين •• فى هذا الكون الملىء بالأعاجيب •

ولم يقتصر بحث الشاعر النمسوى الكبير على هذا الحد ، بل نجده فى كتابه عن الصور الذهنية « The Book of Images (1902-6) يحدثنا فى أسلوب جزل رصين ، عن أسباب الانتعاش الروحى ، والفتور الذى اعترى البشرية فى شبابها وشيخوختها ، وينصح بالعودة الى الطفولة البريئة ولعنا نلمس فى ثنايا هذا الكتاب، ذلك النسيج الشعرى الذى أحكم الشاعر صنعه ، وقد نسجه بخيوط متباينة الألوان ، فاذ به يسترسل فى الافاضة عن هذه الفترة الملائكية المليئة بالشفافية والرؤيا ، ثم يعمد الى المقارنة بينها وبين حالة باريس المخزية أثناء زيارته لها، فقد بعث برسالة الى زوجته « كلارا Clara » فى السابع والعشرين من شهر سبتمبر عام ١٩٠٢ يقول فيها :

« الناس من حولى يتطلعون ، وقد علت وجوههم صفرة شاحبة وشعور بالألم واليأس والوحدة • لقد قضت الجموع الغفيرة ساعات طوالا على تلك الأرائك النائية ، كأنما تنتظر وقوع حادث هام، وهكذا مضوا معظم نهارهم وهم ساكنون ، يأكلون وينامون ثم يطالعون الصحف اليومية • فما أشبه حالهم بيوم القيامة ! • وفى الليل تبدو باريس بأضوائها وصخبها ، وتبدأ أمسيتها الماجنة الخليعة كأى امسية مضت ، مليئة بالخمور والتوابل ، والموسيقى ، وملابس النساء » •

ومع ذلك لم يهمل رلكا العالم الخاجى البعيد عن النفس البشرية وهو عالم المرئيات الذى أهمله أليوت ، بل ان الراحة النفسية عند الشاعر النمسوى هى وليدة ذلك الخليط بين النفس والعالم (أو بين الروح والحياة النابضة الخارجية فكلها فى نظره تعمل معا فى توافق صوفى رائع، تمكن الشاعر من ورائها ان يحصل على الحرية النفسية التى كان يهدف اليها منذ اول كتاباته ، فكثيرا ماكان يعيب على بنى زمنه جودهم العقلى• وبصدد الحرية يمكننا أن نستخلص أن الفلسفة الأخلاقية عند رلكا تقوم على دعائم المجتمع ، وتحيا فى ربوعه ، الا أنها عند اليوت تنزع الى المثالية الروحية ، فلم يتقيد الشاعر الانجليزى بالحدود الزمنية والمكانية ، بل انه يهدف من وراء كتاباته الى البلوغ الى نوع من التجريد الذى تتخلص فيه النفس من أدران الجسد والرذيلة ، لكى تتجاوب مع المبادىء السامية التى سار العالم على هديها منذ بدء الخليقة • ونجده ينصب الى أبعد من ذلك بقوله : (ان هذه المبادىء العليا لها وجودها « قبل البداية وبعد النهاية ») • أما النزعة التصوفية عند رلكا ، فهى التى عبر عنها الناقد الفرنسى انجيلوس بقوله :

« انها وليدة الانفعال المؤقت الذى يتركز على النفس ليحرك المشاعر ويلهب الأحاسيس

(3) T.S. Eliot, « The Dry Salvages », *Four Quartets*, op. cit., p. 26.
(4) Rainer M. Rilke, « The Book of Pilgrimage, « *Selected Works* », transl. by : J.B. Leishman, vol. II, London 1960, p. 79.

المرهفة ، لكنه لا يلبث أن ينزوى اذا ما هدأت ثورة الشاعر » • (٥)

والفرق بين رلكا واليوت فى هذا المضمار هو الفارق الكبير بين الذاتية والموضوعية، وبين الزوال واللانهائية ، والحقائق المتغيرة بتغير الزمان والمكان ، وتلك الثابتة على مر الدهور ، والقيم التى تخضع للأهواء والنزوات البشرية وغيرها من القيم المستمدة من عالم الأبدية والخلود •

ولعلّ السبب فى ذلك مرده الى الاتجاه الروحى الذى نهجه اليوت والذى ظهر بوضوح تام بعد ان فرغ من قصيدتى الأرض الخراب « The Waste Land (1922) » والرجال الجوف « The Hollow Men (1925) » فقد تبلور هذا الاتجاه فى الفترة التالية من حياته ، اذ نجده يتجه بكلياته الى الفلسفة التصوفية التى وضعها فى قالب دينى فى قصائد رحلة المجوس Journey of the Magi (1927) واغنية سبمان « A Song for Simeon (. 928) » ورماد الأربعاء « Ash Wednesday (1930) » ، ولكن هذا الاتجاه اتخذ شكلا ميتافيزيقيا فى الرباعيات « Four Quartets (. 934-43) » فلقد تأثرت اليوت فى هذه الفترة الأخيرة من حياته كشاعر بالكثير من الفلسفات ، وأهمها فلسفة العصور الوسيطة التى أدت الى ظهور الكوميديا المقدسة « Divina Commedia » لدانتى ، والفلسفة المسيحية فى أسبانيا فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر عن الحياة الرهبانية ، والفلسفة الهندية التى نراها منبثة بغير حساب فى هذه الرباعيات ، سواء كانت بوذية أم هندوسية ، ثم الفلسفة اليونانية القديمة لهراقليطس (٥٣٥ ـ ٤٧٥ ق • م) التى تقوم على دحض آراء المدرسة الايلية ، فالكون فى نظر هذا الفيلسوف :

« متغير متحول دائما ، وهو صائر أبدا الى غير ما هو عليه ، فكل لحظة تباين اللحظة التى سبقتها ، كما تخالف التى تليها ، وهذه الاستحالة أو الصيرورة من صورة الى صورة هى حقيقة الكون ، فلا تفتأ الأشياء تتقلب من حال الى حال الى آخر الأبد ، دون أن تدوم أو تثبت على حال بعينها لحظة واحدة (٦) » •

أما المدرسة الايلية فكانت تنادى بأن حقيقة الكون هى الوجود نفسه ، وليست لمظاهره حقيقة فى ذاتها ، اذ أن جوهر الكون هو الكينونة الدائمة التى لا تقبل التغير • وهذا ينافى معنى الصيرورة عند هراقليطس ، فالتحول فى نظره هو جوهر الكون وحقيقته •

ولا غرابة بعد هذا العرض ان جاءت الرباعيات لاليوت آية فى التعقيد ، فلقد أعلن الشاعر عام ١٩٣٠ فى تقديمه لكتاب عن وليم شكسبير :

« انه لضرب من ضروب الميل الشخصى ، أن أفضل الأشعار ذات المسحة الفلسفية على شعر شكسبير نفسه • وهذا التفضيل قد صادف رضى وهوى فى نفسى ، اذ أنه وفى بحاجاتى ، لكننى لا أعنى بذلك أن هذا النوع من الشعر أسمى من غيره ، كما أننى لا أقصد بهذا التصريح أننى أتذوقه أكثر من غيره • وكل ما أعنيه : أننى أميل بطبعى الى الفلسفة ذات الصيغ المحدودة ، أو على وجه التفضيل ، الفلسفة المسيحية الكاثوليكية ، وفلسفة أبيقور ، وفلاسفة الهند الذين قضوا معظم حياتهم بين الأحراش والغابات ولكننى أعتقد أن هذه الفلسفات المختلفة لم تخلق لنا شعرا غامضا مبهما ، كما أنها لم تقلل من القيمة الفنية للشعر ، بل أعتقد أنها زادت من ثروته »(٧)

لكن رلكا لم ينسج على هذا المنوال ، فلقد كانت النزعات الدينية ، بالنسبة له ، سببا مباشرا للكثير من الأرق ، والتعب النفسى ، والحيرة التى لازمته طويلا ، بين الاعتراف بها تارة ثم انكارها كلها تارة أخرى ، فعاش نهبا لذلك الصراع الفتاك طوال حياته • وفى هذا الصدد تحدثنا نورا (Nora) التى قامت بكتابة تاريخ حياته فتقول :

« ان مأساة هذا الشاعر هى أنه فقد ايمانه منذ حداثته ، ولم يتمكن من استرداده طوال حياته• ومع ذلك : فقد صيغت ميوله ، أولا وقبل كل شىء ، فى قالب التصوف (المسيحى) ، وما من شك فى أن له خبرات واسعة فى هذا المضمار •• لكنه كان يثور أحيانا على المحبة الالهية ، وذلك فى اللحظات التى تبلغ فيها الحيرة أشدها ، ومع أنه تخلص من الحب البشرى كيما

(5) J.F Angelloz, *Rainer Maria Rilke : L'Evolution Spirituelle du Poète*, Paris 1936, p. 146.

(٦) قصة الفلسفة اليونانية لاحمد امين وزكى نجيب محمود ـ القاهرة ١٩٢٥ • ص : ٥٥ ـ ٦

(7) T.S. Eliot, Introduction to *The Wheel of Fire*, by : G. Wilson Knight, London 1930, p. XIV.

تصفو نفسه لما هو اسمى ، الا أنه أنكر الكثير من الحقائق المثلى ، فتعرض للصراع النفسى ، واشتط فى ثقته بقدرة الانسان وعظمته • » (٨) ثم تستطرد نورا فى الحديث عن هذا الالم النفسى ممثلة اياه :

« بتلك الفجوة السحيقة التى كانت تفصل الشاعر عن بنى عصره ، والتى ازداد شعوره بها كلما تقدم به السن ، فأحس بانه طريد ، وشعر بهلع الوحدة وقسوتها ومرارتها ، فتاقت نفسه للبحث عن الحقيقة المطلقة ، الا أنها ارتدت منحسرة لشعوره بعجزه عن خلق عمل فنى متكامل ، تتحقق فيه الغايات التى ينشدها ، والتى تريحه من عناء هذا الصراع البغيض » (٩)

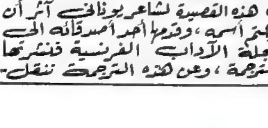
ولهذا عكف رلكا على دراسة الفنون المختلفة بوجه عام ، والفلسفة الجمالية التى تأثر بها تأثرا بالغا على وجه التخصيص •ولعل صلته القوية برودن « Rodin » الفنان الفرنسى ، واعجابه بفن النحت عنده ، قد زاد فى نفس الشاعر الاحساس القوى بالجمال ، ذلك الاحساس الذى غرست بذوره منذ نعومة أظفار هذا الشاعر النمسوى العظيم ، فنمت ، وترعرعت ، وآتت أكلها •• فى كتاب الساعات « Das Stunden-Buch (1899-1903) » الذى يحدثنا فيه رلكا عن ثورة أحد النساك الروس على القيم والتقاليد ، واعجابه بفن مايكل أنجلو Michelangelo الذى اتخذه عزاء وسلوى له ، ومحرابا يأوى اليه ، كلما اشتدت به العواصف النفسية التى هزت كيانه ، والتى زعزعت كل ثقة فى نفسه •

وبعد أن ارتشف رلكا من هـــذا المنهل الفنى العذب ما شاء ، وبعد أن عاش بنفسه ، وبروحه الوثابة ، بل وبكل جوارحه ، وسط هذه الأعمال الفنية المنظورة ، نجد هذه الانطباعات ،وقد أخذت طريقها الى أشعاره ، فأتت قوية فى أسلوبها متكاملة فى فنها ، غنية فى مضمونها ، وبخاصة فى المراثى التى بلغت حد الاعجاز فى صورها العقليه ، وفى شفافية تلك الاحســاسات التى تنطق بها ، وفى تعبيرها الرائع عن الحيرة النفسية والروحية للانسان ، والرغبة الجامحة للروح السجينة الى الحرية والانطلاق الى العالم اللانهائى غير المنظور ، بعد ان أعيتها التقاليد ، واضناها كل تقييد بما يحز ث بال •

وتتفق هذه المراثى مع رباعيات اليوت فى ان كلا منهما تهدف الى التحرر من العبودية المـادية والتجاوب مع المنابع الأصيلة للحقائق الخالدة التى تأثر بها رلكا ف الفترات الأخيرة من حياته بعد أن هجر المحسوســـات • وترمى كل من المراثى والرباعيات بطريق غير مباشر الى اقامة مفهوم عام لميتافيزيقا الحقيقة التصوفية وهى التى لا تحد بمقومات الزمان والمكان بل تتعداها الى الكون غير المحدود او اللانهائية • ولهذا كان لزاما على كل من الشاعرين أن يتمثـــل الخبرات والنزعـــات التصوفية فى شعره ، محققا فى ذلك خلاصـــة الكشف الروحى عن معنى الحياة واصل الوجود ومغزاه ، ثم تكامل الحقيقة المطلقـــة عن الكينونة والغوص فى مفهوماتها وكنهها ، فانصب اهتمامه على الجوهر لا العرض ، وساعدته فى ذلك بصيرته الشاعرية التى نفذت الى الأعماق ، فأدرك فى نهاية الشـــوط وجود « الكائن الكلى الأســـمى » متخطيا فى ذلك كل اعتبار مكانى أو زمانى •

(8) Nora Wydenbruck, *Rilke : Man and Poet*, London 1949, p. 330.
(9) Ibid., p. 334.

وداعا يا شمس اليونان



ترجمة : محمد فرحات عمر

ياشمس بلادى الصافية
أيها الملاك الهائم بالرؤى ،
ياثراء لا ينفد ،
يامن تكسين احجارنا بغلالة عبقرية الألوان
ومنك للطفل الفقير خبز ولبن ،
بك اصطبغت شفتاه بلون الذهب
وهو يترنم بجمال هذا العالم •
أيتها القمة التى ارسيت فوقها بيت الله ،
واودعت كوخا تقر به روح امى الراحلة •
أنت جوهر الحياة ومادتها ،
فاكهتها وزهورها ،
تعالى بين احضانى
ادثر بك احـزانى
كالمعطف الذى ازره حتى الصدر
ثم ابدو اميرا هيهات أن يسمو احد الى اناقته •
ياشمس ، اقول لك : وداعا
اننى اغادر اليوم حماى من قنن الجبال العارية •
هذا مصيرى وعذابى
وهو المصير والعذاب لشعب رهين التمزق
شعب كله شباب ، جميل ابدا
يتلوى فيه ادونيس جريحا من أجل لا شىء •

انني لا اخشى شيئا ، حتى الموت لا اخشاه
لن يعيش منى سوى الكلمة
ومن اجل الكلمة اعيش
ولن احمل معي سواها
وسوف اترك مصيري المهزوم
واحمل عصاي وجعبتي وذكراك ، كل اولئك حسبي
وانا في قبضة الصحراء والمنفى
الرمل تحت قدمي
سيكون عشبا وديما
يكفيني ياشمس انقاذك لضميري وكلمتي .
اما انت فتبقين على وفائك لا تهربين
بل تعودين دائما وانت اكثر صفاء ،
فوق مهد الصخور
وترعين الاطفال الشقر البائسين
الذين تنطق نظراتهم بمذابح « بسامبا » و « ديستومو »
وترعين الامهات اللائى ينتظرن ساكنات من الشروق الى الغروب
على ابواب السجون ،
اذلهن من دنس ظهر الينا ،
ولكن لهن اصرار على ان يساق اليهن ابناؤهن ، هؤلاء الضحايا
ليتعرفن وجوههم ، ويرين هل هم قادرون على الوقوف على اقدامهم
اسبل ياشمس رعايتك على شعبي الكريم
الذي نزف قلبه في محراب البشر اجمعين
فصار شاحب الوجه وسط الافاقين
والصيحات تتصادم من حول الجلاد باحثة عن مخرج
لا تخمدها الظلمات الجهنمية
انها تضطرب كالريح فوق محس قلبي
وتجبرني ان اذيعها لا في الفيافي ، ولكن في النور
وفي ضمائر اولئك الذين يرون لزاما عليهم
توطيد دعائم الارض والخليقة ،
وقد نصبوا لك وجوههم ياشمس .
انت ياطويلة العمر ، يا ام القوة والاستقلال
انت تحلقين ، وانا لا استطيع ان اظل قاعدا بين الهياكل المدنسة ،
مطاطىء الراس
لا احتمل ان ارى الفضيلة مهيضة الجناح ،
مهتوكة الستر ، معلقة بين انياب ابن آوى .
ولا ان ارى هذه الوحوش التي لطخت دواوين الامة ،
والتي حجبت الانوار باكاذيبها .
هؤلاء الملوك المتربعون على ارائك الحكم ،
لا يبلغون موطىء قدم اصغر فلاح .
ايها الخبراء المزيفون
ايها الأجراء المدربون بمعسكرات التعذيب

يبرزون لأسيادهم ، شهادات جدارتهم باحتراف القتل ٠
كلما تجلى لهم الحق اطلقوا سهامهم عليه غدرا من كل جانب
انهم اثخنوا البارثنون بالجراح ، وكل من رقد فيه ٠
وهم يرفضون الشعراء فى أرض تكلل رؤوسهم بالغار ٠
ويمحون حروف الأبجدية ٠
ضيوف الأبدية ظلوا بلا مأوى ،
وصدى أخيل يكاد لا يجد له مكانا
حتى فى عش نورس فى صخرة تطل على بحر ايجه ٠
ياشمسى
من بحارنا الشفافة وجبالنا الاثيرية رأيتك ترمزين
الى المعنى الساطع للوجود ،
الى المعانى التى اردت ان اسجلها فى نصوص من الفرح
فى نصوص شبيهة بالأيدى الحانية على الانسانية جمعاء
احتفظى لى ان قدرت لحظة قصيرة من لحظات المستقبل
بين القلال والصخور العارية فى وطنى ٠
اذا كانت الآلام سوف تظل الى الأبد ،
وستستنفد دموعى مياه جميع الأنهار
فلن تهتدى عظامى الى طريق عند البحث عن ضمير يقظ ٠
تاركا كنيسة الأنوار لم يتم بناؤها
على قمة جبل تايجيت عسى ان تعلمنا ماهى العظمة ٠
ياشمسى
انا راحل بلا مصير ولا وطن
مستودعا آمالى ورثة هوجو وبيرون وبشكين
الذين سطروا اسم اليونان فى وصاياهم ٠
لاننى انا ايضا شجرة فى وصاياهم ٠
لاننى انا ايضا شجرة من هذا الغرس ٠
اننى شرارة من نار
صخرة من صخور اليونان
وموجة هادرة فى بحر احلامها ٠
ان البرابرة نزلوا بها ٠
اذا كان العالم لا ينضج الا لكى يتهدم
فانسوا اذن وطنى ٠
أما اذا بقى فى العالم نبض من روح
فيا شعوب الأرض
وياذوى النيات الحسنة
مدوا أيديكم الى وطنى ٠

مستقبل التوسع الزراعي
في صحاري الجمهورية العربية المتحدة

بقلم : د. عبده علي شطا

> « ان عمليـــات اســـتصلاح الارض الجديدة يجب ألا تتوقف ثانية واحدة ، ان الخضرة يجب ان تتسع مساحتها مع كل يوم على وادى النيـــل ، وينبغى الوصول الى الحد الذى تصبح فيه كل قطرة من ماء النيـــل قادرة على التحول فوق ضفافه الى حياة خلاقة لا تهدر هباء ولا تضيع ... ! ان هناك اليوم كثيرين ينتظرون دورهم ليملكوا فى ارض وطنهم . والمستقبل يحمل مع كل جيل جديد افواجا من المتطلعين بحق الى ملكيـــة الارض » .
>
> ـــــ من الميثاق

مقدمة لا بد منها :

الصحراء عند الجغرافيين أرض جرداء يقـل فيها المطر ولا ينتظم سقوطه مما يضعف قدرتها الانتاجية ويحيلها غير صالحة لقيام حياة نباتية تكفى لاعالة عدد كبـير من السكان . وعلى هذا القياس فان الجمهورية العربية المتحدة ومساحتها حوالى مليون كيلومتر مربع ، يقع الجزء الأكبر منها فى محيط الصحراء ، وهى من أقحل صحارى العـالم . ويمكننا أن نستثنى من ذلك منـــاطق ثلاثا :

(أ) وادى النيل حيث توجد المياه السطحية ، وحيث توجد كذلك مشروعات الرى الكبيرة التى تنظم استغلال هذا الماء .

(ب) الواحات حيث توجد الميـــاه الجـوفية فى صخور الحجر الرملى النوبى وهى من النوع الارتـــوازى الذى لا يتطلب من ناحيـــة الاستغلال جهودا خاصة .

(جـ) الصحارى الساحلية فى الشمال حيث توجد الامطار بالاضافة الى مستويات المياه الجوفية القريبة من سطح الارض .

ولقد ظلت الصحراء فى الجمهـــورية العربية المتـــحدة لفترة من الزمان طويلة وهى فى عزلة تكاد تكون تامة ، ولم تكن بطبيعة الحال ميسرة للراغبين ، ولم يكن فيها حينئذ مايغرى الطامعين ، وهى فى هذا لا تختلف عن أى من صحارى العالم القديم التى تقع فى افريقيا شمالى خط الاستواء

وكذلك في وسط وغرب القارة الأسيوية، وربما كذلك أيضا في صحارى العالم الحديث • ومع هذا فانه توجد في أجزاء كثيرة من تلك الصحارى من الآثار ما يدل على « عمران قديم نشأ على أساس الملاءمة بين البيئة وحياة الجماعات الانسانية ، وهو عمران أصيل غير منقول ، وهو أيضا عمران مستقل ، قائم بنفسه ، غير متطفل» • وهذه الآثار نجدها مثلا في مناطق الواحات وفي الفيوم وفي منطقة الجرف الكبير وكذلك في صحراء النوبة الى الغرب من مدينة أسوان• ولقد كشفت احدى البعثات التابعة للبحث العلمي عن وجود حضارة متقدمة للانسان القديم في تلك الصحراء الاخيرة مما يشير الى وجود مراكز هامة للهجرات البشرية بين وادى النيل والصحراء الكبرى •

وفي الوقت الحالى ، وقد زاد عدد السكان في الجمهورية العربية المتحدة وفي العالم عموما زيادة كبيرة تهدد بحدوث انفجار ملحوظ ، اتجه الناس الى الصحراء (والى المحيط) للبحث عن كل مصدر من مصادر الغذاء والثروة • ولقد كان هناك دائما عدد من الرواد أناروا الطريق للاجيال المتعاقبة للتعرف على تلك المصادر ولتحقيق الاستفادة منها عن طريق العلم والمعرفة • وفي التاريخ القديم اشارة الى بعض هؤلاء الرواد ، برزوا في عهد قدماء المصريين ، نستطيع أن نرجع اليهم الفضل في وضع الاسس الملائمة لاستغلال المياه الجوفية في الواحات ، وللاستفادة من مياه نهر النيل عن طريق التخزين في المنخفضات الصحراوية المجاورة ويعد سد اللاهون على مدخل منخفض الفيوم ـ وهو أول سد بناه الانسان في التاريخ القديم على نهر من الأنهر الكبيرة ـ من المظاهر الواضحة في هذا المجال • وفي التاريخ الحديث اشارة الى عدد آخر من الرواد برزوا في مصر وقاموا بدور ملحوظ في دراسة الصحارى وتعميرها ، وكان ذلك في غضون عام ١٩٢٥ ، ولقد ترتب على ذلك تزايد مطرد في عدد المهتمين بشئون الصحراء ، وترتب على ذلك أيضا بروز الضرورة لانشاء معهد لبحوث الصحراء • ولقد تبلورت فكرة انشاء هذا المعهد في غضون عام ١٩٣٤ ، وتحددت أهدافه على النحو التالى :-

(أ) دراسة الصحارى دراسة علمية للكشف عن جميع نواحيها ومعرفة أحوالها الجيولوجية والجيوفيزيقية والمائية والمناخية والنباتية والحيوانية والجغرافية والتاريخية ••• وغيرها •

(ب) دراسة الوسائل التي تساعد على تنمية موارد الثروة الزراعية والحيوانية والمعدنية في الصحارى •

(جـ) دراسة الوسائل التي تحول دون زحف الصحارى على الاراضى الزراعية •

(د) تشجيع الرواد والبحاث على كشف المناطق المجهولة في الصحارى •

(هـ) توثيق الصلة بين المهتمين بالدراسات الصحراوية في مصر والهيئات العلمية في الخارج •

وفي غضون عام ١٩٥١ بدأ هذا المعهد يمارس نشاطه العلمي على المستوى المحلي والاقليمي ثم الدولى ، ويتوافر لديه في الوقت الحالى عدد من المتخصصين في البحوث الصحراوية وخصوصا فيما يتصل بموارد المياه والتربة والثروة النباتية وكذلك الثروة الحيوانية ـ يتوافر لديه عدد يصل الى أكثر من مائتى باحث ، كما يتوافر لديه عدد معقول من المعامل المتخصصة ، هذا فضلا عن امكانيات العمل بالصحراء • وعندما وضعت المنظمات التابعة للامم المتحدة البرنامج الدولى لدراسة الصحراء في غضون عام ١٩٥٨ كان هناك تعاون مستمر بينها وبين العاملين بمعهد الصحراء في الجمهورية العربية المتحدة وغيره من المعاهد التي تعمل في هذا الميدان • ولقد كان للاهتمام الدولى بشئون الصحراء تأثيره المباشر على المناشط القومية وكان من مظاهره تبادل العلماء المتخصصين على مستوى العالم وكذلك دعم النواحي المالية التي تعجز الموارد القومية عن تحقيقها • وفي خلال السنوات التي استمر فيها تنفيذ مخططات البرنامج الدولى لدراسة الصحارى اعطيت الموضوعات التي تتصل بالنواحي الجيولوجية والجيومورفولوجية عناية خاصة على أساس أنها تحكم بدرجة كبيرة موارد التربة وموارد المياه وهي التي تعتمد عليها عمليات التوسع الزراعى

المطلوب • وتعد مشكلة تمليح الأرض وتناقص موارد المياه العذبة من المشكلات العويصة التي تواجه المشتغلين بعمليات التوسع الزراعي في الصحراء•

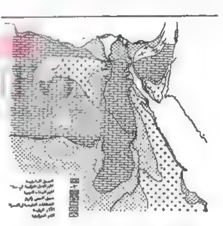
وفي هذا المقال عن مستقبل التوسع الزراعي في صحاري الجمهورية العربية المتحدة سوف تشمل عناصر المعالجة الموضوعات التالية:

١ ـ التقسيم الفيزيوجرافي للجمهورية العربية المتحدة وأثره بالنسبة لتحديد موارد المياه وموارد التربة

٢ ـ التوزيع الجغرافي لمناطق الاستصلاح في الصحاري المتاخمة للنيل والدلتا والصحاري الساحلية ثم الصحاري الداخلية •

٣ ـ مراحل استصلاح الأرض وتنميتها •

٤ ـ أضواء على التجربة المصرية للتوسع الزراعي في وادي النيل والوادي الجديد •



التقسيم الفيزيوجرافي ل • ج • ع • م

التقسيم الفيزيوجرافي
للجمهورية العربية المتحدة

من الناحية الفيزيوجرافية تنقسم الجمهورية العربية المتحدة الى ستة أقاليم لكل منها خصائص ومميزات تلعب دورها واضحا في تحديد مصادر المياه بنوعيها السطحي والأرضي وتلعب دورا كذلك في تحديد مصادر التربة ، وهذه الأقاليم بيانها كالآتي : ـ

١ ـ اقليم القمم الجرانيتية المعقدة :

وهو يشغل الجزء الأكبر من مجموعة سلاسل جبال البحر الأحمر في الصحراء الشرقية ومجموعة سلاسل الجبال جنوب سيناء • ترتفع هذه القمم المذكورة أحيانا الى أكثر من ٢٥٠٠ م وتتكون أساسا من الصخور النارية والمتحولة ، وهي تنحدر بشدة ناحية الشرق وتنحدر بالتدريج ناحية الغرب •• وفي هذه القمم توجد مآخذ عدد كبير من الوديان يتجه بعضها ناحية البحر الأحمر وخليجي السويس وكذلك خليج العقبة ويتجه بعضها الآخر ناحية حوض وادي النيل • ولقد كانت هذه الوديان خلال الأزمنة الجيولوجية الحديثة وقبل أن يتواجد نهر النيل بشكله الحالي انهرا نشطة • ولقد ظلت تلك الوديان ترمي بكميات كبيرة من رواسب الحصى والرمل في المناطق التي تنتهي اليها ، وهذه الرواسب يصل سمكها في حوض وادي النيل الى بضع مئات من الأمتار ، ويصل سمكها في سهول البحر الأحمر وخليج السويس الى أكثر من ألف متر • ولهذه الرواسب أهميتها بالنسبة لتكوين خزانات المياه الجوفية وبالنسبة كذلك لتحسين خواص التربة وللوديان ذاتها أهمية أخرى من ناحية امكانيات التحكم في مسار المياه السطحية فيها والحيلولة دون انجرافها مباشرة الى مياه البحر المالحة • ويمكن عن طريق بناء السدود الاستفادة من هذه المياه في ناحيتين ، ناحية مباشرة وخصوصا في مناطق التعدين ، وناحية غير مباشرة عن طريق التسرب في رواسب الحصى والرمل والاضافة الى خزانات المياه الجوفية • وهناك أهمية أخرى للوديان تتمثل في تكوين الخلجان وخصوصا في منطقة بحيرة ناصر حيث سمحت للمياه السطحية بالتداخل لمسافات بعيدة في الصحراء كما هو حادث فعلا في منطقة وادي العلاقي •

٢ ـ اقليم الأكام الرملية : وهو يشغل جزءا كبيرا من الصحراء الغربية جنوبي خط عرض ٢٨° كما يشغل مناطق محدودة في الصحراء الشرقية وجنوب سيناء • وهذه الأكام تتكون أساسا من صخور الحجر الرملي النوبي ، وفي كثير من الأجزاء تتعرض لعوامل التحات فتتخذ شكل السهول المنبسطة نذكر منها السهول المحيطة ببحيرة ناصر،

والسهول المحيطة بالواحات الخارجة والداخلة وغيرها • ويغطى سطح تلك الآكام الرملية الكثير من الرمال المتحركة كما يوجد فوقها أحيانا الخشب المتحجر ، وفى بعض المواقع فى جنوب سيناء وفى غرب مدينة أسوان وفى الواحات الخارجة والداخلة يتميز سطح الأرض فى تلك السهول بوجود رواسب بحيرية قديمة هى التى تكون أساس التربة الزراعية التى يجرى استصلاحها فى الوقت الحالى • وهذه الرواسب تكونت نتيجة لانجراف الفتات الصخرى من الأراضى المرتفعة الى مواقعها ثم ترسيبها تحت ظروف بحيرية عذبة وحيث يجرى الاستفادة منها فى الوقت الحالى وخصوصا فى مناطق الواحات وبعض المناطق فى غرب سيناء • ومن المتوقع كذلك أن تصل مياه بحيرة ناصر الى بعض المواقع حيث توجد تلك الرواسب فى غرب أسوان • وتتميز الآكام الرملية بوجود عيون المياه الجوفية الارتوازية وتعتبر من أهم مصادر المياه فى صحارى الجمهورية العربية المتحدة وغيرها من صحارى الوطن الافريقى •

٣ ـ اقليم الهضاب الجيرية : وهو يشغل أكثر من نصف مساحة الجمهورية العربية المتحدة ويمتد من هضبة التيه فى وسط سيناء الى هضبة المعزة فى الصحراء الشرقية الى هضاب الفيوم ووادى الريان وامتدادها جنوبا الى الواحات الخارجة وغربا الى الواحات البحرية والفرافرة والداخلة • ويتميز سطح الهضاب الجيرية بالاستواء النسبى ويصل المنسوب فى سيناء الى حوالى ١٠٠٠ م ، ولكن هذا المنسوب ينخفض بالتدريج ناحية الشمال وناحية الغرب • ويقطع سطح الأرض فى تلك الهضاب الجيرية عدد من الوديان المتشعبة يمكن تمييزها فى أربع مجموعات رئيسية : ـ

١ ـ الروافد الجنوبية لوادى العريش فى سيناء ، وهذه الروافد تتجمع فى الوادى الرئيسى الذى ينتهى فى البحر المتوسط عند مدينة العريش •

٢ ـ الوديان التى تقطع الهضبة بين جبل عتاقة والمقطم وتتمثل فى وادى جندالى ووادى جفرة وهى تصب فى دلتا نهر النيل عند بلبيس•

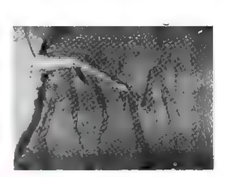
الوديان التى تقطع سطح الصحارى فى ج.ع.م وتؤثر فى الموارد المائية والتربة

٣ ـ الوديان التى تقطع هضبة المارماريكا بجوار مرسى مطروح وتنتهى فى المنخفضات الساحلية قبل أن تمر الى البحر المتوسط •

٤ ـ الوديان التى تقطع الهضاب الجيرية التى تطل على حوض نهر النيل من الشرق ومن الغرب مثل وادى حوف ووادى دجله ووادى الطرفه ووادى الاسيوطى ثم وادى كركر ووادى دنجل •

ويتميز الهضاب الجيرية من الناحية المورفولوجية وجود الجروف المستقيمة والتى تحد مثلا منخفض الخارجة من الشرق والخارجة من الشمال والقطارة وسيوة من الشمال ، وهذه الجروف تعمل كمناطق لتوزيع المياه التى تسقط عليها أحيانا والتى تتجه بطبيعة الحال الى المناطق المنخفضة وتضيف الى امكانيات المياه والتربة بها • ويميز الهضاب الجيرية كذلك وجود السطح الأجرد الخشن بصفة عامة ، ولكن توجد أحيانا على السطح رواسب حصوية ورواسب طفلية وكذا رواسب الكثبان الرملية • وفى الهضاب المحيطة بالواحات الخارجة وواحة كركر ودنجل توجد رواسب الطوفة الجيرية التى يرتبط تكوينها بالعيون الحارة فى خلال الزمن الرابع • كذلك يميزها وجود المنخفضات العميقة مثل الواحات البحرية والفرافرة والقطارة وسيوة والفيوم ووادى الريان • ويرجع تكوين تلك المنخفضات الى عوامل معقدة بدأت بالحركات الأرضية التى أعقبتها عوامل التعرية الكيماوية ثم التعرية الريحية بعد أن سادت تلك

المناطق عوامل الجفاف الشديد . ولهذه الهضاب أهمية كبيرة من ناحية مصادر المياه الجوفية ولكن لم يتم تقييمها بصورة نهائية . ولها أهمية أخرى من ناحية مصادر التربة وخصوصا في وسط سيناء ومناطق الواحات الشمالية ثم في الطرف الشمالي لهضاب المارماريكا .



أحد الوديان الصحراوية كما يبدو من الجو

٤ ــ اقليم السهول الحصوية :

وهو يشغل المساحة التي تقع الى الجنوب والى الشرق من منخفض القطارة ، ويصل منسوب سطح الأرض هناك الى حوالى ٢٠٠م . ويميز هذا الاقليم وجود سلاسل متعددة من الكثبان الرملية ، هذا فضلا على وجود الأشجار المتحجرة . ورواسب الحصى المذكورة من النوع الدلتائي وتتبع في تكوينها أحد الأنهر القديمة التي كانت تعتمد من ناحية مصادرها المائية على الأمطار الغزيرة التي كانت تسقط على الجبال الشرقية في موقع البحر الأحمر الحالي . ورواسب الحصى والرمل تعد من أنسب الرواسب لاختزان الماء ، ولكن لم يتحقق شيء منه في أي ركن من أركانها في الوقت الحالي ، أولا : بسبب تعرضها لعوامل الجفاف المستمر ، وثانيا : بسبب عدم وجود مصادر التغذية المتصلة بها . ومن ناحية التربة فهي تكاد تكون محدودة الأهمية .

٥ ــ اقليم التلال التركيبية في شمال سيناء :

وهو اقليم فريد في نوعه يتكون أساسا من سلاسل من التلال المتوازية تفصلها منخفضات متوازية أيضا ، وهذه التلال تتبع في تكوينها *الحركات الأرضية التي سادت* شمال القارة الافريقية ومنطقة شرق البحر الأبيض المتوسط خلال الزمن الثالث وبداية الزمن الرابع . وتقوم التلال المرتفعة بعملية توزيع المياه والتربة وتقوم المنخفضات بعمليات الاستقبال والتخزين . وعلى هذا الأساس فان المنخفضات تعد ذات أهمية خاصة بالنسبة لمستقبل التوسع الزراعي في شمال سيناء ، وخصوصا في الجزء الأسفل من حوض وادي العريش في المنطقة التي بين خانق المتمني وخانق الضيقة ، وفي المنطقة كذلك التي بين خانق الروافعة وساحل البحر المتوسط عند العريش ، وفي هذه المناطق يمكن القيام بمشروعات لصيانة المصادر المائية السطحية وتوليد الكهرباء وكذلك صيانة موارد التربة ، ومن ثم يمكن كذلك القيام بمشروعات للتوسع الزراعي والعمراني على نطاق معقول .

٦ ــ اقليم السهول الساحلية والدلتا :

ويمتد من شمال سيناء شرقا الى السلوم غربا كما يشمل كذلك سهول البحر الأحمر وخليج السويس . وهذه السهول على ثلاثة أنواع ، سهول حصوية وتنتشر على جانبي الدلتا وفي منطقة البحر الأحمر ، وسهول رملية وتنتشر في شمال وغرب سيناء ، وسهول فيضانية وتنتشر في شمال سيناء كذلك وفي المنطقة بين الاسكندرية والسلوم . وتتميز السهول الشمالية بوفرة الأمطار نسبيا ، ووجود مصادر معقولة للمياه الجوفية والتربة ، وهي من أجل ذلك تعد من أيسر المناطق الساحلية من ناحية القابلية لعمليات الاستصلاح والتوسع الزراعي . وفي منطقة الدلتا ، وهي سهل آخر منبسط ، توجد خزانات ضخمة للمياه الجوفية لاتقتصر أهميتها فقط على المنطقة ذاتها ، ولكن يتعدى ذلك الى مناطق السهول الحصوية المحيطة بها ، مثل سهول التحرير ، ووادي النطرون وسهول بلبيس والاسماعيلية حيث تتم عمليات التوسع على نطاق كبير وخصوصا في منطقة التحرير ، أما في سهول البحر الأحمر فانه نظرا لقلة مصادر المياه ، ونظرا للتداخل العنيف لمياه البحر ، ونظرا للعوامل الجوية غير الملائمة ، فان امكانيات التوسع الزراعي تكاد تكون

منعدمة ومع هذا فانه توجد هناك جيوب محدودة المساحة وخصوصا فى منطقة أبو زنيمة فى سيناء ومنطقة الغردقة وهى تستحق الدراسة والتأمل .

مناطق التوسع الزراعى المتناثرة
فى صحارى ج.ع.م.

التوزيع الجغرافى لمناطق التوسع الزراعى فى صحارى الجمهورية العربية المتحدة

تعتمد عمليات التوسع الزراعى فى الصحارى عموما (وفى غيرها) على عاملين رئيسيين ، هما : عامل المورد المائى ، وعامل التربة . وعندما نأخذ هذين العاملين فى التقدير ، نجد أن المناطق التالية توجد بها امكانيات تسمح بهذا التوسع ؛ وذلك بدرجات متفاوتة : ـ

١ ـ الصحارى الساحلية وخصوصا فى منطقة البحر المتوسط ومساحتها حوالى ٩ر٠٠٠ كم٢ (حوالى ٢ مليون فدان) .

٢ ـ الصحارى المحيطة بوادى النيل ومساحتها حوالى ١٠ر٠٠٠ كم٢ (حوالى مليونين ونصف مليون فدان) .

٣ ـ صحارى وسط وغرب سيناء ومساحتها حوالى ٤ر٠٠٠ كم٢ (حوالى نصف مليون فدان) .

٤ ـ صحارى الوادى الجديد ومساحتها حوالى ٥ر٠٠٠ كم٢ (حوالى مليون فدان) ؟

تتميز الصحارى الساحلية الشمالية باعتدال المناخ واعتدال النواحى الطوبوغرافية ، هذا فضلا على سهولة المواصلات التى تربطها بالمراكز الرئيسية فى الجمهورية العربية المتحدة ، وهذه الميزات تجعل من تلك الصحارى اقليما ملائما للتوسع الزراعى الكبير . ولكن اذا أخذنا فى التقدير مصادر المياه وتشمل المياه الارتوازية المحدودة (رفح والعريش فى سيناء) والمياه الجوفية القريبة من منسوب سطح البحر (على طول الساحل) ومياه السيول التى تنساب فى الوديان الكبيرة (مثل وادى العريش ووادى الجراولة ووادى الرمل ووادى الحروبة ووادى ام أشطان) ومياه الأمطار وهى قليلة وغير منتظمة ،واذا أخذنا فى التقدير رواسب التربة ، وهى عموما من النوع الجيرى ، وتوجد فى جيوب منخفضة أو على منحدرات قليلة الميل أو فوق سطح الهضبة ..... اذا أخذنا كل هذا فى التقدير مع احتمال الاستفادة من مياه السد العالى ، فان الصحارى الساحلية يمكن تقسيمها من الناحية النوعية لمشروعات التوسع الزراعى الى مناطق ثلاث : ـ

(أ) مناطق تصلح لمشاريع زراعية من النوع المتوسط ، وتوجد فى دلتا وادى العريش ، وامتدادها ناحية رفح ، وتوجد كذلك فى منطقة العامرية ، وامتدادها الى برج العرب والحمام . وهذه المناطق تشغل مساحة تصل الى حوالى ٣٠٠ كم٢ (حوالى ٧٥ر٠٠٠ فدان) .

(ب) مناطق تصلح لمشاريع زراعية من النوع الصغير ، وتوجد ناحية الضبعة وفوكه وبجوش وبربيطة ومطروح وأم الرخم والنجيلة وسيدى برانى وهذه المناطق تشغل مساحة قدرها ٤٠٠ كم٢ (حوالى ١٠٠ر٠٠٠ فدان) . وفى هذه المناطق ـ وهى جميعا لاتتم تنميتها بدرجة لائقة ـ يتحتم العناية بصيانة موارد المياه السطحية ، وكذلك الأراضى عن طريق بناء السدود الترابية وعمل الخزانات الصخرية .

(ج) مناطق لاتصلح لعمل مشروعات زراعية، ولكنها تتلاءم مع جهود الجماعات البشرية القليلة التى تنتشر على طول الساحل بطريقة غير منتظمة، فى غرب سيناء ، وفى منطقة الملمين ، ورأس الحكمة ، وفى منطقة السلوم . وهذه المناطق

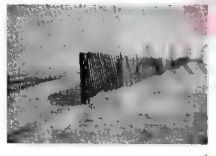
خزان صخرى لحفظ مياه الامطار

تشغل ، على أحسن التقديرات،مساحات تصل الى حوالى ٣٠٠ كم٢ (أى حوالى ٧٥٠٠٠ فدان) ٠

باضافة المساحات التى تصلح للتوسع الزراعى فى الصحارى الساحلية نجد انها تصل الى حوالى ١٠٠٠ كم٢ (حوالى نصف مليون فدان) أى ما يساوى ١٠ ٪ من المساحة الكلية لها ٠ ومن الزراعات التى تجود فى الوقت الحالى فى تلك المساحات ، نذكر أشجار التين،والزيتون والعنب واللوز والتفاح هذا فضلا عن انواع كثيرة من الاشجار الخشبية تشمل الاكاسيا والكافور وغيرها ٠

وفى الصحارى المحيطة بوادى النيل،نجد أن الظروف المناخية ، ونجد أن النواحي الطوبوغرافية، تختلف عنها فى الصحارى الساحلية ٠ فالمناخ من النوع شديد الحول ويكاد ينعدم هناك سقوط الأمطار ، أما سطح الأرض فهو يميل بصفة عامة الى الانحدار ناحية الأراضى المزروعة سواء فى منطقة الدلتا أم فى حوض النيل ذاته ٠ وفى تلك الصحارى يكون النيل المصدر الرئيسى للمياه ، أما رواسب التربة ٠٠ فانها تمثل بصفة عامة الفتات الصخرى الذى نقلته الوديان الكبيرة التى تتصل بنهر النيل سواء من الشرق أم من الغرب ٠ وبطبيعة الحال تختلف خصائص تلك الرواسب تبعا لنوع الصخر الذى اخذت منه ، وتختلف كذلك تبعا للبيئة التى تم فيها الترسيب ٠ وهذه البيئة قد تكون دالات الوديان وعلى ذلك فهى من النوع الحصوى ، وقد تكون بحيرات عذبة وعلى ذلك فهى من النوع الطمى دقيق الحبيبات ٠٠ وهكذا ٠

ونظرا لانخفاض سطح الارض فى الصحارى المحيطة بوادى النيل ، فانها تعد مكانا ملائما لترسيب الرمال التى تحملها الرياح ، ومن أجل هذا ٠٠ فان رواسب التربة كثيرا ما تتأثر هناك بتراكم تلك الرمال (منطقة الدلتا ومنطقة الخفوج ومنطقة بحيرة ناصر) ٠ وتشغل الصحارى المحيطة بوادى النيل مساحة تصل الى حوالى ١٠٫٠٠٠ كم٢ أى حوالى مليونين ونصف مليون فدان ٠ ومن هذه المساحة ، وطبقا لامكانيات المياه المتاحة (حوالى ١٦ مليار متر مكعب) ، وطبقا لقابلية الأرض ، فانه يمكن التوسع فى حدود حوالى مليون ونصف مليون فدان ٠ وفى تلك الصحارى يجرى تنفيذ عدد من مشروعات التوسع الكبيرة ، ومن المنتظر أن يتم تنفيذ عدد آخر من المشروعات ، وهذه المشروعات بيانها كالآتى : ـ



محاولات لتثبيت الكثبان الرملية

(أ) مشروعات شرق الدلتا والأراضى فيها، من النوع الحصوى (بلبيس وانشاص) ومن النوع البحرى (سهل الحسينية وبور سعيد) ومن النوع الرملى (الصالحية وترعة الملاك) ٠

(ب) مشروعات غرب الدلتا ، والأراضى فيها ، من النوع الحصوى (وادى النطرون والقطاع الجنوبى فى التحرير) ومن النوع الفيضانى (القطاع الشمالى فى التحرير) ومن النوع الرملى (القطاع الجنوبى فى التحرير) وهناك أيضا توجد رواسب المستنقعات ناحية مريوط ٠

(جـ) مشروعات متفرقة فى منطقة الفيوم (رواسب بحيرية قديمة) وفى منطقة الخفوج عند سمالوط (رواسب فيضانية وبحيرية) وفى منطقة اسنا وكوم امبو (رواسب فيضانية) ٠

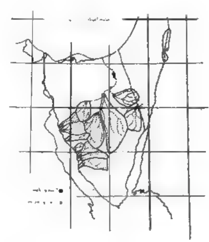
(د) مشروعات منتظرة فى تخوم بحيرة ناصر ، وتتركز بصفة أساسية فى نهاية وادى كركر (رواسب رملية) ووادى كلابشة (رواسب بحيرية قديمة ورواسب رملية) ووادى العلاقى (رواسب فيضانية) ووادى توشكه (رواسب رملية) ٠

وهناك فى صحارى وسط وغرب سيناء نجد ان الظروف الطوبوغرافية تختلف بدرجة كبيرة عنها فى الصحارى الساحلية وفى الصحارى المتاخمة لحوض النيل ، وأكثر ما يميزها وجود مجارى الوديان العميقة ، حيث تنساب فيها مياه السيول فى مواسم الامطار ، وحيث توجد كذلك رواسب التربة ، وهى على نوعين رئيسيين ، رواسب طميية جيرية (حوض وادى العريش) ورواسب حصوية (حوض وادى فيران ووادى بعبع ووادى غرندل ووادى سدر) ٠ وفى هذه الصحارى توجد مياه جوفية تسمح بالتوسع الزراعى فى نطاق محدود ، ولكن يمكن التحكم فى سريان المياه السطحية ببناء السدود ، ومن ثم الاستفادة منها مباشرة فى أعمال الزراعة المحدودة أو فى الاضافة الى خزانات المياه الجوفية ٠ وفى هذا الشأن يمكن التصويب ناحية المناطق التالية:

(أ) مناطق وادى العريش فى منطقة نخل وفى منطقة الحسنة ، وهذه المنطقة الاخيرة توجد بين خانقين ، وتعد من أنسب المواقع لبناء السدود الحجرية والتحكم فى مياه السيول٠ ويزيد من أهمية تلك المنطقة ٠٠ وجود رواسب التربة المناسبة ٠

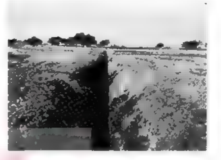
(ب) مناطق وادى فيران ، ووادى بعبع ، ووادى سدرى ، ووادى الطيبة ، ووادى غرندل ، ووادى سدر ٠٠ وغيرها ٠ وهى مجارى هذه الوديان يمكن بناء عدد من السدود والتحكم فى المياه ٠

من الواضح اذن أنه توجد فى صحارى سيناء امكانيات معقولة للتوسع الزراعى ، ولكن عدم انتظام السيول التى تحكم ، بالدرجة الاولى ، المورد المائى ، تجعل من غير المقبول ٠٠ تصور قيام مشروعات كبيرة للتوسع الزراعى ، ولكنه ٠٠ مع هذا ٠٠ يمكن تصور قيام جماعات بشرية محدودة تضطلع بعمليات الاستصلاح والزراعة فى المناطق المشار اليها ، حيث يمكن القيام بمشروعات محدودة لصيانة المياه والتربة ومن ثم القيام بالزراعة ٠


مقترحات لصيانة المياه والتربة
فى وسط وغرب سيناء

أخيرا ٠٠ فى صحارى الوادى الجديد٠٠ توجد المناطق التى تصلح للتوسع الزراعى فى منخفضات طبيعية وسط الصحراء الجرداء ، وهذه المنخفضات ـ وتشمل الخارجة والداخلة والفرافرة والبحرية ثم سيوة ـ كانت خلال الازمنة الجيولوجية الحديثة ، وقبل أن تسود حالة الجفاف الحالى ، عبارة عن مواقع لبحيرات عذبة ترسبت فيها طبقات من النوع الطفل والرمل ، ويصل سمكها الى بضعة أمتار ، وهذه الرواسب هى التى تكون أساس التربة التى يتم استصلاحها فى الوقت الحالى ٠ فى صحارى الوادى الجديد يصير الاعتماد ـ بالنسبة للمورد المائى ـ على المياه الجوفية ، وهى من النوع الارتوازى الذى تختزنه صخور الحجر الرملى النوبى ٠ وقد وضح من دراسة هذا النوع من المياه ٠٠ انه من النوع المتحجر ، أى الذى تكون خلال فترة أو أكثر من

فترات الزمن الجيولوجى الرابع ، ولا يتم تجددها فى الوقت الحـالى بكميات كبـيرة تتناسب مع متطلبات الاستغلال الكبير . واذا أضفنا الى ذلك طبيعة التربة ، وهى من النوع الذى يحتوى على نسبة مرتفعة من الاملاح ، ويزيد من حدتها طبيعة المنـاخ القاحل فى الوادى الجديد ، الامر الذى يشير الى أن عملية التوسع الزراعى ينبغى أن يعاد النظر فيها ، وينبغى أن تكون متمشية مع الاصول العلمية والتكنولوجية .



تمليح الاراضى فى الوادى الجديد

مراحل الاستصلاح :

تمر عمليات استصلاح الارض بمراحل متعاقبة أوضحها السيد الاستاذ الدكتـور مصطفى الجبلى فى محاضرة قيمة فى الآتى :ـ

١ ـ مرحلة الدراسة قبل الاستثمار ، وتهدف الى تقييم منطقة الاستصلاح ، وتتضمن من أجل ذلك : القيام بعدد من الدراسات المتكاملة ، تشمل مصادر المياه وطرق الرى ، وتقسيم الاراضى ، وتقدير المقننات المائية ، وتتضمن كذلك : القيام بدراسات عن النواحى الزراعية ، وتحسين خواص التربة ، وتحسين السلالات النبـاتية ، وتحسين الانتاج الحيوانى .. وغيرها . وفى هذه المرحلة .. لا يمكن اغفال النـواحى الاجتماعية ، وخصوصا فيما يتصل بعمليـات التهجير وملاءمة البيئة . وهذه المرحلة يمكن أن تعتمد على النواحى القومية الخالصة ، ولكن يحدث كثيرا أن تشترك المنظمات الدولية فى مرحلة الدراسة قبل الاستثمار، وهو ما يجرى فى الوقت الحـالى فى منطقة الساحل الشمالى الغربى ، وفى منطقة بحيرة ناصر ، حيث تتحقق الاســتفادة من الخبرة الدولية فى هذا المجال .

٢ ـ المرحلة الانشائية : وهى تتضمن القيام بالعمليـات التنفيذية الخاصة بمشروعات الرى والصرف ومشروعات التسوية . وهذه المشروعات لا بد أن تتوافر فيهـا درجـة كافية من ناحية الدراسة ومن ناحية التخطيط ، وذلك للمحافظة على ميـاه الترع من التلوث ومن الضياع فى الصخور المسامية ، ولتحقيق الفـاعلية من وجود المصارف ، والا أصبحت مجرد قنوات لاقيمة لها. وفى مشروعات التسـوية .. هنـاك ضرورة للمحافظة على التربة من الانجراف وخصوصا فى مناطق الصحراء .

٣ ـ مرحلة اعداد الارض : وتتضمن العمليات التى تتصل بغسيل الارض وازالة ما بهـا من أملاح . وفى غالبية الاحيان تتم هـذه العمليات بطريقة الغمر ، ولكن ليس ثمة ما يمنع أحيانا من استخدام الرى الـكنتورى ، أو الرى بطريقة الرشاشات ، حسبما تسـمح به طبيعة التربة وامكانيات التنفيذ . وفى هذه المرحلة لا بد أن تكون الصورة واضـحة بالنسـبة لحركة المياه الارضية التى يخشى أن تتأثر بها المناطق المجـاورة والتى تنخفض عنها طوبوغرافيـا .. الامر الذى يؤدى الى تراكم الميـاه المالحة بهـا ، ومن ثم الى تدهورها .

٤ ـ مرحلة الاصلاح وتحسين خواص التربة: وتتوقف طرق المعالجة على نوع التربة ، وهل هى طينيه ملحيـة أم جيريه أم رملية فلكل منهـا أسلوب خاص للعلاج . وفى هـذا الشأن تلعب الخبرات العلميه دورا كبيرا وخصوصا فى مجال تحسين الاراضى الرملية .

٥ ـ مرحلة الزراعة غير الاقتصادية : وتتبعها مرحلة الزراعة الاقتصادية ، ثم مرحلة الانتـاج العالى ، ويرى الخبراء أنه للوصول الى تلك المرحلة يلزم ما لا يقل عن خمســة عشر عاما من العمل والمراقبة ، مع استمرار البحث والتطبيق . وفى تلك المراحل تظهر أهمية معـاهد البحث العلمى المتخصصة التى ينبغى أن تلقى بكل ثقلهـا فى موضوعاتها المتشعبة ، ثم لا بد أن يكون هنـاك تعاون مطلق بين تلك المعاهد وبين مراكز الانتاج.

الارض الجديدة فى شمال سيناء

اضواء على تجربة الجمهورية العربية المتحدة فى هذا الميدان :

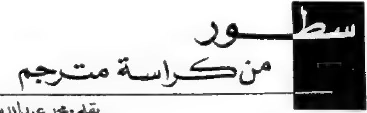
بدأت التجربة المصرية فيما يتصل بعمليات التوسع الزراعي في الصحراء .. في غضون عام ١٩٢٥ ، وكان الاهتمام موجها الى مناطق محدودة في اقليم الساحل الشمالي للبحر المتوسط عند رفح والعريش وبرج العرب ومرسى مطروح ، والى مناطق أخرى محدودة في الواحات وخاصة في سيوة والخارجة والداخلة ، وكان الاهتمام موجها الى اشجار الفاكهة والاخشاب والاعلاف وبعض النباتات الطبية والعطرية . وقد تحققت من خلال تلك التجربة ـ امكان استغلال أجزاء من تلك المناطق استغلالا اقتصاديا ، كما تحقق مولد جيل جديد من المتخصصين في شئون الزراعة والرى في الصحراء .

وبعد قيام الثورة المصرية في غضون عام ١٩٥٢ ، كانت هناك انطلاقة كبرى لتعمير الصحراء ، وخصوصا في منطقة الوادى الجديد ، وفي منطقة التحرير ، ثم في شمال سيناء . وفي ظل الممارسة على هذا النطاق الواسع خلال الست عشرة سنة الماضية برزت أمور كثيرة تستحق التأمل ، وهذه نستطيع أن نجملها في نواح ثلاث :ـ

أولا ـ النواحي البشرية والاجتماعية : وقد تأكدت مقدرة الفرد المصرى على العمل الدائب تحت الظروف القاسية في الصحراء . ونستطيع أن نقول : انه يوجد لدى الجمهورية العربية المتحدة ، في الوقت الحالى ، عدد معقول من البحاث والفنيين والعمال الذين تتوافر لديهم الخبرة الكافية بشئون العمل في الصحراء . وعندما نذهب مثلا الى منطقة باريس في الواحات الخارجة والى منطقة أم صابر في التحرير ، سوف نجد قرى متناثرة يسكنها مهاجرون من وادى النيل ، ويعملون بجد في فلاحة الارض ، حيث صارت لهم ملكيتها ، وصارت لهم كذلك المقدرة على التفاعل مع البيئة الجديدة هناك .

ثانيا ـ النواحي العلمية : وقد تأكدت أهميتها في جميع المجالات التي تتصل بالمورد المائي ، وتتصل بالتربة ، وتتصل كذلك باختيار النباتات الملائمة ، وكذلك حيوانات الحقل .. وغيرها . وفي مرحلة الانطلاق المفاجىء : سارت الاعمال التنفيذية بطريقة تفوق كثيرا مقدرة البحث العلمي على السير والحركة ، وتولدت عن ذلك أخطاء كثيرة ، من أبرزها : تدهور خزانات المياه الارتوازية في الوادى الجديد ، وتمليح الارض المستصلحة في هذا الوادى ، وكذلك في بعض الأجزاء من القطاع الشمالي لمديرية التحرير . وقد اقتضى الامر ، في الوقت الحالى ، اعادة النظر في كل ما يتصل بمشروعات التوسع الزراعي في الصحراء ، وفي الوقت نفسه توطيد الآصرة مع أجهزة البحث العلمي المتخصصة في هذا المجال .

ثالثا ـ النواحي الاقتصادية : وقد تأكد ان عمليات التوسع الكبير في الصحراء تفتقر حتى الآن الى الاصول الاقتصادية المتعارف عليها ، من ناحية بسبب عدم استجابة الارض وخصوصا الاراضي الرملية (وهي تشكل حوالى ٥٠٪ من مجموعة الاراضي المستصلحة) ، ومن ناحية أخرى بسبب مشكلات التمليح وخصوصا في مناطق الوادى الجديد ، حيث يتعذر القيام بمشروعات كبيرة للصرف ، ومن ناحية ثالثة بسبب عدم كفاية الموارد المائية وتمليحها المتزايد، مثل الوادى الجديد ، والعريش ، ووادى النطرون . من أجل كل هذا تجرى اعادة النظر في كثير من المشروعات والعودة الى حظيرة الامان التي يحكمها البحث العلمي .



بقلم: محمد عبد الله الشفقي

المترجم عاشق الكلمات .
تؤرقه . وتضنيه . وتراوغه .

ليس ادل على هذا من ان الكلمة ـ فى النص الاجنبى ـ قد لا تحمل المعنى الوارد فى القاموس . انها تاخذ وسط شقيقاتها فى الجملة معنى جديدا . انها مادة محايدة ينسكب عليها اللون الاحمر فتحمر وتخالط بالاصفر فتصفر .

هذه هى الكلمات العابثة المراوغة . معناها ليس فى « القاموس العصرى » ولا فى « قاموس النهضة » ولا فى اى قاموس ، وانما هى تستمد طاقتها المحركة من النص ، واذ ذاك تكتسب معنى جديدا .

من مزايا الترجمة انها تجعل المترجم يحترم الكلمة ، ويحترس فى استخدامها .

المترجم رجل يتعامل مع الكلمات ، مستخدما ـ فى الخلاصه ـ ميزانا حساسا . هو اذن مطالب بان يعمل حسابا لكل كلمة ، والا ينساق الى « البعبعة » ، فهو يرتاد ارض الغير ويجب الا يخون الغير . النص الاصل ، فى نظر المترجم الامين ، اشبه بنص قانون ، لكل كلمة فيوزن ، وحساب ، وعليه الا يسىء تفسير هذا القانون . المترجم الامين لا يقع فريسة البلاغة او العبارات الرنانة او الجمل الفضفاضة التى هى اوسع واضخم من الجسد الذى خلقت له ... اوسع واضخم من المعنى ومن المضمون .

هكذا يؤمن المترجم ، بمرور الوقت ، بان لكل كلمة عطرها ووزنها ورائحتها ، وان الكلمات لا تلقى ابدا على عواهنها ، ولا تقدم ابدا بغير حساب . وهكذا يتعلم الدقة وينسى « البعبعة » والتساهل . فاذا اراد ان يكتب مقالا او دراسة فقد يكتشف انه استفاد من الترجمة ، فجاءت كتابته دقيقة ، وربما جاءت ذات طابع برقى ، فالكلام موجز ، والرسالة لاتستخدم عبارة لا لزوم لها ، لان المترجم اعتاد ان يحذف مالا لزوم له ، اعتاد ان يتفادى ماهو فضفاض .

***

هناك مترجمون بلغت بهم الجراة ، او قوة الشخصية ، او سعة الافق ، انهم يترجمون احدى الكلمات ترجمة جديدة على اساس ان هذا هو المعنى المقصود . ولقد قرات ان فولتير ، حين تعرض لترجمة مناجاة هاملت الشهيرة التى يختار فيها بين الحياة والموت ، صادفته كلمة conscience وتعنى ـ كما هو معروف ـ الضمير . لكن فولتير ارتاى ان المقصود هنا الدين ، فكان ان ترجم conscience الى : دين .

اخشى ان يقرأ المترجمون هذه الواقعة فيتوكلوا على الله ويتصرفوا كما يرون .

لكن .. ليس كل مترجم فولتير !

واريد ان اضيف ـ فى معرض الحديث عن واقعه فولتير ـ راى القائل انه ليس ببعيد ان شيكسبير كان يقصد ايراد كلمة الدين لكنه خشى ذلك لحساسية الكلام عن الدين من فوق خشبة مسرح ، وفى عصر كعصر شيكسبير !

***

ثمة شرارة لابد ان تنطلق من احتكاك المترجم بالمؤلف

وبالنص الأجنبي ، ومن احتكاك النص الاجنبي «باللغة العربية . والشرارة اسمها « الروح » . و « الروح » تتحقق بمعايشة النص ، والتأثر والاعجاب به ، والانصات الصوفي الى رنين الكلمات . نعم . فهناك حاجة الى ترجمة رنين الكلمات ، وهو شيء لا يسعفنا فيه القاموس وانما تسعفنا فيه المعايشة .

وفي سبيل المعايشة تحتاج ساعات الترجمة الى خلوة» والى الجلوس الى النص في جو من الصمت المطبق حتى نستمع الى انفاس النص الاجنبي ورنين كلماته .

لان ١ + ١ لا تساوي في الترجمة ٢ بالمرة .

ولان « الروح » اشبه بتلك الكلمة العامية السحرية التي يتداولها شعبنا في قاموس المطبخ ، حين يتحدث عن « النفس » (بفتح النون والفاء) . فمقادير الطعام المحسوبة بالميزان قد لا تصنع طبقا جميلا وانما هناك من تصنع الطبق بروح يعجز شعبنا عن تفسيرها فيسمونها « النفس » !

❊❊❊

على المترجم الا يكون انانيا او استعراضيا . عليه ان يتعبد في محراب النص الذي يترجمه ، يقف عند اعتابه ويرخي عينيه ويتكلم بهمس . على المترجم ان يختفي من النص تماما ويترك المؤلف الاجنبي يتكلم . وبقدر ما يختفي المترجم بقدر ما تكون له شخصيته المتميزة في نظر القراء ! هذه هي المفارقة الرائعة وهذا التميز هو الجائزة التي سيحصل عليها لقاء تواضعه واخلاصه .

والمترجم الأناني والاستعراضي ، والمترجم الذي يترجم بلغته هو ، سيترجم ديكنز بنفس اللغة التي يترجم بها همنجواي ، وسيجعل رنين الكلمات عند الاثنين واحدا ، فيا لفظاعة الجرم !

❊❊❊

ومادام الحديث قد تطرق الى الفارق بين ديكنز وهمنجواي فلا باس من التعميم وتاكيد الفارق الاساسي (الذي يجب ان يحترمه المترجم) بين ترجمة القديم وترجمة الحديث . ولقد وجدت نفسي في هذه التجربة حين ترجمت منذ فترة قصة للكاتب الامريكي المعاصر سالنجر «جميل فمي وخضر عيوني» فاكتشفت ان حداثة اسلوبه وجدته واقترابه من لغة الحوار» كل هذا يفرض لغة مبسطة معبرة في بساطتها ، مركزة اشد التركيز ، خالية من جزالة الألفاظ في الماضي . وبالأمس كنت اترجم قصة « ديفيد سوان » لكاتب امريكي آخر هو ناثانيل هوثورن ، لكنه من مواليد القرن الماضي ، يكتب بجزالة كتاب الأمس ، وفصاحتهم .

وكان من الضروري ان تؤخذ الجزالة في الاعتبار ، وان يكون رنين الكلمات رنين ارغن او شيلو ، لا رنين كلارنيت كما هو الحال عند سالنجر .

❊❊❊

مثلما يرتاد المستكشف آفاقا مجهولة دوما ولا يقف عند حدود ما يعرفه ، ومثلما يتطلع العالم الى الاكتشاف التالي» ومثلما يختبر المصارع امكانياته دائما ويتطلع الى رقم قياسي جديد يحققه .. يتعين على المترجم الطامح الا يقف عند قمة نجاحه في سعادة بليدة ، الا يقنع بانه ترجم شيكسبير او ملتون .

ثمة أراض بكر تنتظر المترجم المعاصر وتتحداه وتطالبه بان يستكشفها ويحلقها .

نعم .. تتحداه !

لانى احس بان همنجواي يتحدانا ، وبان سالنجر يتحدانا ، وبان جون ابدايك يتحدانا ، وبان فوكنر يتحدانا .. الخ .

اساليبهم جديدة علينا ، تشفق علينا في عطف حين تجدنا نفتح القواميس في حيرة ، لان مفتاح سطورها ليس في القواميس .

ثمة سمات في همنجواي وسالنجر - بصفة خاصة - تتحدى المترجم المعاصر ، سمات تتجلى في انهما يكتبان بكبرياء ، ولا تقول سطورهما كل شيء ، ويكتبان ببرود خادع يخفي تحت طبقته الثلجية نارا مستعرة . ان المترجم هنا يقتحم ارضا خطرة .فالأدب العربي كثيرا ما يستعين بلغة ملتهبة . ولو ترجم المترجم الأسلوب البارد ببرود فلربما احس القراء بالدهشة والضيق وعدم التصديق ، وربما نعوا على المترجم عجزه .

كيف نحل هذه المعادلة الصعبة ، معادلة ترجمة همنجواي الى العربية ؟

❊❊❊

وسيواجه المترجم تحديا كبيرا قادما من أمريكا وانجلترا ممثلا في ادب «البيتنكس» . فكتاب هذه المدرسة يستخدمون الكلمات الانجليزية بمعان جديدة لا ينفع فيها القاموس القديم . كذلك يخترعون - بحيويتهم الهائلة - كلمات انجليزية جديدة سيواجه المترجم العربي اشكالات في نقلها الى العربية .

ثمة تحد آخر يشكله الأدب الأمريكي ، ويتمثل في ادب الجنوب . فلأدب الجنوب لغته الخاصة ، وموسيقاه ، ورنينه . شيء مختلف تماما عن ادب الشمال . وعلى المترجم العربي ان ياخذ هذا في اعتباره .

❊❊❊

مادمنا نعيش في عصر العلم والصناعة فلا باس من استعارة تعبير صناعي في معرض الحديث عن الترجمة . هناك تعبير « التجميع المحلي » أو « التصنيع المحلي » لسلعة اجنبية. هذا التجميع او التصنيع ان هو الا « ترجمة » للسلعة الأجنبية . وما أكثر الاخطاء التي ترتكب - في ميدان التصنيع - حين تبدو السلعة صورة مشوهة شمطاء للسلعة الأصلية . وما أكثر الاخطاء التي نرتكبها - في ميدان الترجمة - حين يبدو النص المترجم صورة مشوهة شمطاء للنص الأصل .

صورة لا يدرك صاحب النص الأصلي مدى بشاعتها . لانه لا يعرف لغتنا . ونحن - في هذا المجال - نتمتع بحرية ضارة لا يتمتع بها - على سبيل المثال - المترجم الفرنسي الذي ينقل الى الفرنسية نصا انجليزيا لأديب انجليزي يعرف الفرنسية ويراجع الترجمة ليرى هل انصفه المترجم أم لا ؟

عندما ترجمت الزيل بايجان رواية ترجنيف « الآباء والأبناء» الى الانجليزية أشارت الى ضرورة عرضها على خبيرين: شخص انجليزى يجيد الروسية وبذلك يكتشف ايه أخطاء او مغالطات فى الترجمة ، وشخص انجليزى ذواقة يحكم على الترجمة الانجليزية من حيث سلامة الأسلوب وسلاسة العبارة .

انما اوردت هذا الخبر للاشارة الى افتقارنا الى هذا الخبير . فمن هو الايرلندى الذى بلغ من اتقانه للعربية انه سيقرأ ترجمتنا ل « يوليسيس » مثلا ويقول ان جويس لم يقصد هذه العبارة او ذاك المعنى ؟ هل سيحل المستشرق الاشكال ؟

***

هناك كتاب اجانب يبلغ من عظمتهم ، وشموخ فكرهم، أنهم يطلون فى كبرياء وتألق وسط ترجمة عربية سيئة !

من هؤلاء سارتر وكامى . فلقد قرأت لهذين الأديبين المفكرين ترجمات عربية ركيكة . غير ان روعة الفكرة عندهما كانت أعظم من ان تنسلها رداءة الترجمة .

كل الذى استطاعت الترجمة تدميره هو روعة الصياغة او جمال الأسلوب . غير ان الفكرة كانت أعمق من ان تطفيها الترجمة الباهتة .

ولقد كانت هذه الترجمة سببا فى اصابتى بعادة مريعة، وهى : التلذذ بقراءة ترجمات ركيكه لاعمال كتاب كبار . ذلك ان هذه الترجمات الركيكة اصبحت — عندى — اختبارا لمدى عظمتهم ، فاذا استطاعوا ان يؤثروا فى ويشدونى ، رغم هذه الترجمة ، فمعنى هذا أنهم انبياء او سحرة يتخطى خيالهم وفكرهم حدود التصور الانسانى !

اذا انصرف المترجم الى الترجمة انصرافا تاما لم يجرب حظه فى التاليف فقد يجد الناس فى تاليفه تراكيب غريبة ، ان الترجمة تتسرب الى أسلوبه حين يؤلف شيئا نابعا من ذاته ، ويؤلفه بلغة وطنه . وقد لا يدرك هو ذلك ، وانما يدركه الآخرون .

ولقد لفت صديقان نظرى الى وجود بعض تراكيب غريبة — كأنها مترجمة — فى بعض النصوص التى الّفتها .

فوا أسفاه !

***

رسالة الى مترجم يريد ان يبدع ويفكر :

أخى :

لا تستغرق فى الترجمة وتستسلم لها حتى لا تعيش فى دوامتها فلا تفكر فى شىء آخر غيرها . ان الترجمة ، بالنسبة لمن يريد الابداع والتفكير ، نعمة ونقمة فى نفس الوقت . فهى تزوده بثقافات عديدة عميقة ، كما انها تكفل له الغوص الى اعمق اعماق النصوص ، وفهم مرامى المؤلفين ، ذلك لأن المترجم يعيش مع النص أكثر مما يعيش اى قارىء آخر .

هذه هى نعمة الترجمة . اما نقمتها فهى انها قد تتحول الى « أفيون » يخدر المترجم فيستريح الى الترجمة ويستنيم ، ولا يفكر فى انتاج اشياء اخرى غير الترجمة . وانا اتحدث هنا عن المترجم الذى يريد ان يكتب ، والذى لديه قدرة — ولو متواضعة — على ذلك . انها تورث المترجم ، بمرور الوقت ، قدرا من السلبية ، واذا به يتعود على القراءة فقط ، وعلى تلقى المعلومات . هو لا يفكر الا داخل قفص كبير اسمه الكتاب الذى يترجمه . ويعتاد هذه الطريقة المريحة ، لأن الترجمة عملية مريحة نسبيا للمترجم الممتاز . وينسى مترجمنا كل شىء آخر ، ينسى كتابة المقال او القصة القصيرة او القصيدة .. الخ . وحتى لو كتب هذا فانه سيورد آراء غيره !

من عيوب الترجمة ايضا انها تشعر المترجم برهبة ، انها تطلعه على الروائع فيحس أنه لا يستطيع أن ينتج مثلها او ينتج اى شىء يدانيها . كما أن كثرة الكتب التى ترجمها تشعره بأن كل شىء قد قيل ، وبانه ليس هناك ماهو جديد ، فلماذا يبدع هو ؟

***

احيانا تمر بى لحظات يأس قاتم ... لحظات اتساءل فيها : وماذا بعد الترجمة ؟ نعم .. ماذا بعد الترجمة ؟ هل سأظل أترجم ؟ هل كنت اريد ، وانا فى مطلع حياتى ، أن اغدو مترجما ؟ لا أظن .. فالظروف هى التى ساهمت فى اضطلاعى بهذه الوظيفة . كنت أريد أن أؤلف فقط ، او أؤلف كثيرا وأترجم قليلا . فاذا بالترجمة هى الانتاج الذى يطغى على كل شىء !

على المترجم ان ينقذ نفسه اذا وجد أن الرغبة فى الابداع تناوشه وتؤرقه . الترجمة ، لمن يريد ان يبدع ، قد تقضى عليه ، فيظل طوال حياته مترجما . ثمة نوع من المترجمين يستسلم امام هذا الفن — فن الترجمة — استسلاما كاملا ، وينتهى به الأمر الى تفضيله على ماعداه ، وهو الذى لو أخذ حذره واهتم بتنمية ملكاته الابداعية فلربما صار كاتبا مبدعا . هذا النوع يرضى فى النهاية بالترجمة ويقول انها اهم شىء فى هذا العصر ، وان المترجم يتمتع بهيبة كبيرة ، ويكسب كثيرا ، ويستفيد من الأشياء التى يطالعها ويقضى معها فترة طويلة قبل أن يترجمها ... الخ .

انه استسلام كريه ممقوت . وهناك أسماء كثيرة لمترجمين عباقرة كان من الممكن ان تطغى اعمالهم المؤلفة على اعمالهم المترجمة ، ولكنهم لم يسارعوا الى انقاذ انفسهم فى الوقت المناسب .

اننا نترجم كثيرا فى هذه الأيام . ولكن ، هل كتب على هذه الفترة من فترات حياتنا ان يسميها احفادنا بعد ذلك ب « عصر الترجمة » ؟ شبعنا من هذا والله ، ولن يرضينى قول القائل : ان هناك فترة خصبة رائعة ستعقب هذا العصر ، عصر الترجمة يمهد دائما لعصر آخر مزدهر يظهر فيه العباقرة والمؤلفون الذين استفادوا مما ترجمناه . شبعنا والله من هذا الكلام ، ان هو الا تبرير يعبر عن انهزامية مؤلمة . فالواقع اننا جيل يفتقر الى الخصوبة . ولنستعرض أى مجلة أدبية محترمة عندنا .. دراسات ودراسات ، ونقد وتحليل وتلخيص وترجمة ، ومقال وعرض ويوميات وتعليق .. الخ ثم قصة واحدة جيدة وقصيدة واحدة جيدة ومسرحية تتعثر وهى تمشى فى هزال .

ومن المؤلم حقا أن الترجمة مجزية — ماديا — اكثر من

التأليف . ان معظم الاشياء التي الفتها واعتصرتها من روحي لم آخذ عليها اجرا عند النشر . اما الترجمة ... انها تساعدني في معاشي ، وقد دفعني هذا ـ آخر الأمر ـ الى الاهتمام بها اكثر من التأليف ! ففي الأمر . شاعت سموم الترجمة في دمي . كل شيء أنظر اليه الآن على ضوء الترجمة . اذا قرأت كتابا اجنبيا واعجبني صحت على الفور : آه ، انه يصلح للترجمة . ان اعجابي بأي كتاب أصبح معناه ان هذا الكتاب يستحق الترجمة . وعندما اقرأ أي شيء بالانجليزية اتساءل : آه ، لو كنا نترجم هذه العبارة فماذا نقول ؟ وعندما اقرأ كتابا مترجما بالعربية اتساءل : آه ، هذه الجملة ، ترى كيف كانت في الأصل ؟

***

الترجمة قد تصيب عاشقها بالسلبية ! فقد يعتاد التفكير بعقل غيره . انه لا يفكر بذهنه هو ، ولا يبذل غير الجهد الذي تتطلبه الترجمة . ومهما بلغت صعوبة الترجمة فانها لاترتفع الى مرتبة التأليف والابداع على الاطلاق . ان التأليف يتطلب اعمال الفكر ، يتطلب ابداع خيوط من العقل ، ونسج هذه الخيوط ، وعرض النسيج في السوق ، وساعتها يتعرض الكاتب ـ عاريا ـ لعيون القارئ، الفضولية ، الناقدة ، التي لاترحم . أما المترجم ، حتى ولو كان مجيدا ، فانه لا يتحمل مسئولية العمل الذي ترجمه . انه « ينفذ تعليمات غيره » ! يترجم مؤلفات غيره . وهو لايتحمل الا مسئولية الترجمة وحدها : هل هي امينة ام مزيفة ؟

ولا شيء ـ واسفاه ! ـ غير ذلك .

***

ساسوق ما قاله اندريه جيد في مذكراته متحدثا عن الثمن الذي يدفعه كاتب تتنازعه الترجمة .. والتأليف . يقول اندريه جيد :

« ان سر ستندال الكبير .. هو انه كان يبادر الى الكتابة فورا . وهكذا ، فان فكره المشحون بالانفعال يظل حيا ، نضر الالوان كفراشة جديدة فاجاها هاوي الفراشات وهي تخرج من الشرنقة . من هنا يتحقق هذا العنصر : عنصر التوثب والتلقائية ، والغرابة ، والمفاجأة ، والتفتح ... يبدو وكأن فكره لا يصبر على ارتداء الحذاء ، انه يبدأ في العدو . يجب ان يكون هذا مثلا يحتذى . وبعبارة اصح : كان يجب ان أحذو حذوه في غالب الاحيان . الفنان يضيع حين يتردد . من هنا يناله الضرر اذا هو مارس الترجمة . فحين تترجم فكر غيرك يصبح لزاما عليك أن تدفئ هذا الفكر ، وتكسوه . واذا بك مشغول بالبحث عن انسب كلمة ، انسب تعبير . ويقر في فؤادك أن هناك عشرين طريقة للتعبير عن شيء ، وان طريقة منها احسن من الباقيات ، وتنساق الى هذه العادة الرديئة : عادة فصل الشكل عن المضمون ، فصل الانفعال ... عن الفكرة . في الوقت الذي يجب الا تفصل فيه بين الاثنين » .

انتهى كلام اندريه جيد !

***

ما أشق ترجمة النصوص المرحة . وما اكثر الترجمات العربية التي تميت مرح الأصل لأن المترجم يتناول النص بوقار مخيف ، لاجئا الى القاموس بين كل ثانية واخرى ، فيموت رنين الضحكات التي تجلجل في السطور الأصلية ،

المأساة المأسوية تستسلم للمترجم بسهولة ، لأن المأسوي مؤثر بطبيعته ، عميق بطبيعته ، يبقى على شيء من تاثيره وعمقه رغم حواجز الترجمة .

اما الملهاة فتحتاج الى مترجم في أعماقه مرح فطري ، ونظرة ساخرة رحبة الى الحياة ، ولغة تسعفه في اللحظة الحرجة .

***

تأكد لي ، بمرور الوقت ، ان ترجمة الأعمال الأدبية اصعب انواع الترجمة ، وان ترجمة المسرحيات ـ بوجه خاص ـ من اشق المهام (باستبعاد الشعر طبعا ، فلترجمة الشعر مشكلة خاصة !)

اليوم ذهبت الى الاذاعة . دخلت الأستوديو لأشهد عملية تسجيل مسرحية ترجمتها . جلست في حجرة المخرج المطلة على قاعة التمثيل . بيننا وبين الاستوديو الذي يقف فيه الممثلون زجاج سميك . واخذوا يمثلون ، يرددون الالفاظ التي شاء لي حظي العاثر أن اختارها . واكتشفت انني اتلفت في بعض الأحيان ، من الخجل والضيق . اذ اكتشفت أن هناك كلمات متعثرة ، متحجرة ، كلمات « غير تمثيلية » . كانت هذه الكلمات « الناشفة » بمثابة جبال من الجليد ترتطم بها السفينة الهادئة فجأة وبدون سابق انذار .

الممثلة تتكلم بطلاوة ، تتكلم الفاظا اخترتها أنا ، فترفع بذلك غروري ، ثم تعترضها فجأة كلمة كالشوك ، كلمة قد تكون صحيحة لغويا ، او غير موسيقية ، أو مبهمة ، او باردة . فتقف الممثلة ، وتكتشفها ، وتخرج من دور الممثلة الى دور قارئة تقف امام الميكروفون تقرأ صفحة مملة من كتاب مطالعة ممل .

واخذت اسائل نفسي وانا أتصبب عرقا : من المسئول؟ انا ، ام مؤلف النص ، ام الممثلة ، ام اللغة العربية ؟

طبعا تختلف المسئولية باختلاف الظروف ، واحيانا تقع المسئولية على الجميع . المؤلف الذي ترجمت مسرحيته جديد بعض الشيء علينا . ومسرحياته تعالج اشياء ربما لم نألفها . المؤلف مسئول اذن . وانا مسئول ايضا ، لانه يتحتم علي وانا اترجم ان اتذكر دائما انني ساكتب شيئا ليس للقراءة وانما للالقاء ، للالقاء المسرحي. ان الوقوع في فخ الجمل الرنانة جريمة لا تغتفر في المسرحيات ، واكثر المسرحيات المترجمة تقع في هذا الخطأ ، وبذلك تستمع الى الفاظها فكأنك تستمع الى اسلوب مواعظ ، أو خطب . وقد اعتدنا أن نتندر على انفسنا وعلى غيرنا من المترجمين فنقول ان من يفتح « البرنامج الثاني » فجأة قد يسمع هذه الجمل :

ـ ولكنك ، والحق يقال ، بسبيل أن ..

ـ ويحك ، جون ، قلت لك دعه بربك ..

ـ أوه ، حسن ، ان الأمر ليحزنني حقا ، فماذا انا فاعل ؟

عبارات ذات ايقاع غريب على اذن المستمع الذي يريد ان يثقف نفسه ، ونحن نريد أن نجتذب هذا النوع من

المستمعين . فماذا يحدث ؟ ان المستمع ينتفض ويحس انه يستمع الى « خواجة من الكاتب الانجليزى » يحاول ان يكلمه باللغة العربية .

والذنب ذنب الممثل والممثلة ايضا . فنحن بحاجة الى طبقة جديدة من الممثلين والممثلات الاذاعيين المؤهلين لتمثيل مسرحيات « البرنامج الثانى » و « مسرح الجيب » .. الخ .. ان الأمر يتطلب ممثلين مثقفين ، لكى يفهموا النص ، ويتذوقوه ، ولكى يستطيعوا قراءة الترجمة العربية عن وعى وادراك والمام بالأساليب . بل لقد تمنى احد الزملاء المترجمين لو أن هناك ممثلين يجيدون قراءة الأصل الأجنبى بلغته أولا ، لكى يفهموه حق الفهم ويعيشوا - بلا وسيط - مع ذبذبات الأسلوب ، ثم يمثلون بعد ذلك بالعربية وهم يعرفون دورهم جيدا .

الحلت هذه الخواطر تهاجمنى وانا جالس بجانب المخرج . كان يشد شعره احيانا ، ويشتم للممثلين ، ويخبط بقبضة يده على المائدة التى امامه ، ويتوسل الى الممثلة الصغيرة أن تنطق اسم البلد نطقا صحيحا ، وان تعرف ان هذه الكلمة الغريبة هى اسم شخص لا اسم نوع من الفاكهة ، وان الذى يتكلم الآن هو الطبيب ، وان هناك شيئا اسمه الفلسفة الرواقية ، وانه لا داعى الآن لأن يشرح لها ماهى الفلسفة الرواقية كل ما يهمه الآن أن هذا الاصطلاح جاء على لسان البطلة .

وتذكرت مسرحية صغيرة مترجمة حضرت تسجيلها ايضا ، وكانت تتطلب ممثلتين فقط يدور بينهما الحوار طوال الوقت ، وكانت الممثلة التى تقوم بالدور الرئيسى قديرة اما الثانية فلم تتعود على هذا النوع الجاد ، ولكنها كانت خفيفة الظل . ظلت تتعثر وهى تتلوه بجمل هذه المسرحية الصغيرة « شيء لايقال » لتنيسى وليامز - واخيرا ، وفى غمرة يأسها ، تطلعت الى فى تحيك من وراء زجاج الاستوديو ، وقالت :

- « شيء لا يقال » ايه يا استاذ ، دا شيء لا يمثل .

***

ثمة صفحات ثقيلة على النفس عند ترجمة المسرحية ، أى مسرحية . انها الصفحات الخاصة بـ « التوجيهات المسرحية » . ليست فيها سلاسة الحوار وحرارته . وهى - فى كثير من الأحيان - معقدة ، حافلة بالمطبات ، مليئة بالمفاجآت ، فى صورة كلمات جديدة ، ووصف أشياء قد تكون غريبة علينا . وهى كثيرا ما تتحدى المترجم بتعقد الصورة التى ترسمها . فهى ترسم ديكورا يتعين عليه ان يتصوره ، وتصوغ الأمر احيانا فيما يشبه اللغز او « الفزورة » : تتحدث عن باب فى مؤخرة المسرح ناحية اليمين ، وباب فى مقدمة المسرح لكن ناحية اليسار ، ومائدة فى الزاوية الشمالية الشرقية ، ولوحة فى الثلث الأول من الحائط الأيسر ، وسجادة تبريزى تحت مائدة من عصر النهضة تحت ثريا بها عشرة مصابيح ثلاثة منها فقط مضاءة هكذا اراد المؤلف .. الخ .

وكان الله فى عون القارىء .. والمخرج .. والمترجم الذى يتعامل هنا مع مادة باردة ، مملة ، معقدة . هو يعرف انها قد تكون بالغة الأهمية . لكن .. لكنها قد تقطع عليه حبل انصرافه الى النص والى الحوار النابض بالحياة .

***

تعلمت ان اترجم المسرحيات وفى ذهنى ، فى كل كلمة عربية اضعها على الورق ، أنها ستنقذ اذاعيا . تعلمت ان اترجمها وفى ذهنى ان الكلمات ستتحول الى صوت منطوق . وهذه هى المشكلة . على الترجمة ان تتحول الى رنين ناعم ، الى عبارات ينطق بها الممثلون بلا افتعال ، ينطقون بها وكأنهم يدردشون فى غرفة معيشة أو امام كنيسة او فى الشارع .

وليس معنى هذا انى نجحت . انما اريد ان اقول انى حاولت ، وانه يجب ، عند التصدى لترجمة اية مسرحية ، ان يضع المترجم فى اعتباره ان المسرحية تكتب للتمثيل ، وان الكلمات لو خرجت جامدة ثقيلة استعراضية فستخرج من افواه الممثلين باردة مفتعلة متحذلقة .

يزداد هذا المطلب الحاحا حين تكون المسرحية واقعية ، وحين يكون ابطالها اناسا عاديين ، من الشارع والمكتب . لا مجال هنا لفصاحة مسرحية « العباسة » أو « مصرع كليوبترة » ، ولا مجال هنا لـ « بربى سألتك ان ... » .

***

تلعب ترجمة النص المسرحى دورا كبيرا فى نقل مذاق المسرحية .

ان ترجمتين لنص مسرحى واحد قد تسفران عن مسرحيتين . تسفران عن تفسيرين .

وحتى لا اتهم بالمبالغة فانى أعود الى كتاب ظهر بالاتحاد السوفييتى بالانجليزية تحت عنوان « شيكسبير فى الاتحاد السوفييتى » . يضم الكتاب ، بين ما يضم ، مقالا لممثل انفق معظم حياته فى دراسة دور عطيل ثم تأديته على خشبة المسرح . واعتمد هذا الممثل ، فى مطلع حياته ، على ترجمة بالروسية لمسرحية « عطيل » قام بها شخص يدعى وينبرج Wienberg . ثم اعتمد بعد ذلك على نص لمترجمة تدعى ردلوفا Radlova . ولنتركه يحكى لنا قصة التجربة :

« جاءت ترجمة وينبرج مصقولة رتيبة ، وجاءت خلوا من فكر شيكسبير ، بعنفوانه وحيويته . وكثيرا ما كان هذا النص المترجم يحول بين الممثل والصورة التى يحاول ان يبتدعها . وجاء من يصلح هذا الخطأ ، وبشكل رائع . فلقد اعدت آنا ردلوفا ترجمة جديدة ... وهجرت انا ترجمة وينبرج الى غير رجعة ، مفضلا عليها ترجمة ردلوفا . فى ترجمة ردلوفا احسست برائحة الأرض تفوح من كلام شيكسبير ، ووجدت لغة واضحة لا لبس فيها ، لغة تحقق الهدف المنشود » .

***

لن يقال « طبعت الترجمة بمعامل ... » فيه اغفال لجهد الترجمة .. والمترجم . وكان ترجمة الفيلم جدول ضرب « طبع بمطابع الشمرلى » مثلا . انهم يشيرون هنا الى طبع الترجمة فى معامل فلان دون الاشارة الى المترجم واسمه .

وربما آن الأوان للدعوة الى كتابة اسم مترجم الفيلم ايضا . من يدرى : ربما ادى هذا الى مزيد من الاجادة ،

ومزيد من الاحساس بالمسئولية . وربما ادى الى ظهور أسماء ، والاستفادة من كفاءات ، وخلق كادر من « مترجمي الافلام » ممن يتمتعون برهافة وذوق واحساس بالمسئولية .

ربما آن الأوان للدعوة الى كتابة اسم مترجم الفيلم . ولماذا يضيع هو وسط قائمة مطولة من الأسماء ، تتصدر الفيلم لدقائق ، وتشمل كل اسم : من الممثل الأول الى المحل الذى اشترى منه المنتج اثاث الفيلم !

***

يجب أن تكون الترجمة للسينما جميلة .. لكن يجب الا يتمادى المترجم فى التنميق والتجميل حتى لا يصرف المشاهد عن الفيلم . فالترجمة هنا تخدم الفيلم . الترجمة تابع للفيلم ويجب الا يتحول الفيلم الى تابع للترجمة .

ويجب ان تكون الجمل قصيرة ، حتى لا يضيع المتفرج الساعتين فى القراءة ويفقد الكثير من خلجات الممثلين وتعبيراتهم الدقيقة ، الخفية احيانا .

***

ربما كان الوضع المثالى هو ان تتاح للمترجم السينمائى فرصة رؤية الفيلم اولا قبل ان يترجمه . يجب الا نستكثر عليه « عرضا خاصا » من اجله .. مطوة .. من اجل المتفرجين الذين يجب أن يقرأوا ترجمة امينة مخلصة فيها خلجات الفيلم .

نعم .. يجب ان يرى المترجم الفيلم . وكفى طريقة النص المكتوب على الآلة الكاتبة ، يصحبه المترجم الى بيته ويشرع فى ترجمته ، واسماء الشخصيات غير موجودة ، وانما هناك فقط حوار بلا اسماء . ويبدأ المترجم مهمته الثقيلة ، بلا اندماج فى المواقف ، وبلا تصور كامل لما سيجرى على الشاشة . الأمر الذى دفع مترجمين كثيرين الى الخلط فى الحوار حين يقتضى الأمر التذكير والتأنيث . فقد يتصور المترجم ان (أ) يخاطب رجلا مع انه يخاطب امراة .

من أدراه وهو لم ير الفيلم ؟!

***

اقرأ الاعلانات المترجمة بنفس الروح التى اقرأ بها الكاريكاتير أو النكات المضحكة . فأكثر الاعلانات المترجمة تبعث على الضحك لو تأملناها . والترجمة الخطأ تبدو فى الاعلان مكشوفة عارية اكثر مما لو كان الخطأ فى نص ادبى مكتوب .

نعم ! أليس من قبيل النزعة الخواجاتى ان تطالعنا كل يوم هذه الصياغة الغريبة « اومو يغسل أكثر بياضا » وهى طبعا ترجمة « أمينة » لعبارة Omo Washes Whiter

أليس من قبيل النزعة الخواجاتى ايضا أنا كنا نقرا فى اعلان بالنيون يطل على احد ميادين القاهرة يحث الذين ان يسافروا (!) على السفر فيقول : سافروا الأفضل ؟ ثم نعلم ان الأصل الانجليزى يقول ...Better Fly ويذكر بعدها اسم شركة الطيران . اى انه يريد ان يقول : من الأفضل أن تسافروا على ...

ثم نقرا فى بعض المجلات الشهرية مثلا ، ممن تنشر اعلانات عن بضائع اجنبية لا نتعامل بها فى اسواقنا ، نقرا ترجمات غريبة لاعلانات عن ساعات واقلام حبر وغسالات وتليفزيونات ومحاريث . وليس الاعتراض هنا على الساعات والأقلام الحبر والغسالات ... الخ .. انما على طريقة ترجمة الاعلان . ان المترجم (وهو ليس مترجما محترفا قطعا) يترجم الاعلان بقداسة وحرفية رهيبة فلا يبدو فى النهاية اعلانا وانما نصا كأن خبراء الحفريات عثروا عليه فوق جدار كهف تاريخى ! والترجمة تغلف الاعلان بغلاف من الفصاحة والوقار اكبر الظن انه لا يخدم السلعة ولا صاحبها الأجنبى الذى لا يعرف العربية .

حمدت الله على أنى صادفت منذ أيام اعلانا سياحيا اجنبيا يدعو الى زيارة أسبانيا ، اعلانا نجا من قلم مترجم من هذه المدرسة ، فظهر وفوقه عبارة انجليزية بليغة بلا ترجمة ولا لجاجة . عبارة تقول بكل كبرياء Spain is Differnet ! ترجمها مترجمو الاعلانات فقالوا : اسبانيا مختلفة ! وبودى لو قالوا : اسبانيا شىء آخر !

***

لا ادرى لماذا الصور مشهدا (خياليا) يدور بين مترجم الاعلان ومسئول فى شركة تعلن عن سلعتها . ويقودنى المشهد الخيال الى القاء عبء اللوم على عاتق المسئول ، فانا اتصوره يحشر انفه ويصر على ان تكون له الصياغة النهائية للترجمة . ويقف امامه المترجم الشاب (وهو فى اكثر الأحيان ليس مترجما وانما هو محاسب او فى احسن الاحوال رجل علاقات عامة بالشركة ، كل مؤهلاته انه عربى وخريج قسم انجليزى فيا لروعة الالمام بالعربية والانجليزية معا !) يقف امامه المترجم الشاب يعرض ترجمته للاعلان .. وسط غرفة المسئول الأنيقة . فيمتعض المسئول ويشطبها بالقلم ويتهم الشاب بالتصرف فى الترجمة قائلا له ان الجملة التى يحتويها الاعلان ليست لغزا وان Omo (مثلا) معناها اومو ، وان Washes بالله عليه ! معناها يغسل ، وان Whiter معناها اكثر بياضا (ومعناها ايضا أبيض) . اذن : اومو يغسل أكثر بياضا . وسيقول للشاب المرتجف ان فى الامكان ايضا القول : اومو يغسل أبيض . ولكن لا . الأروع ان نقول : اومو يغسل اكثر بياضا . وحين يعود المسئول الى البيت ، سيجلس فى خيلاء وسعادة الى المائدة ويخبر ابنته (التى تدرس فى قسم انجليزى .. مثلا) بانتصاره الأخير . وستفخر ابنته به وتطلب من زميلاتها فى الصباح ان يترقبن ظهور الاعلان وعندما يظهر ستقول لهن : انه من صنع أبى !

***

ربما تجلت نكبة الترجمة الاعلانية فى تلك العبارة التى تصفعنا كل يوم وكأننا اعاجم : النيل هلتون ، والاصرار على عدم تغييرها بعد ان اشار الكثيرون الى الخطأ فى ترجمتها - بدعوى ان التسجيل والعقود والأسهم وكل شىء ! قد سجل باسم النيل هلتون وان التغيير كارثة دولية !

***

أدب شيكسبير أدب انسانى رفيع . ولأن شيكسبير كان انسانا ، وفنانا كبيرا ، فقد كان واقعيا ايضا . وواقعيته واخلاصه لواقع الحياة جعلاه يورد على السنة بعض الشخصيات ، فى بعض الأحيان ، كلمات وصورا مكشوفة .

وحين تعرضت لنص « أغنيات حزينة لمستر تشارلى » لجيمز بولدوين الكاتب الزنجى ، وجدته يكتب بواقعية ، ويجرى حواره على السـنة زنوج امريكيين . والزنوج لا يتحرجون ، فليهم تلقائية الانسان البسيط الحى . وفى الدقائق الأولى من الفصل الأول ، فى لحظات السخط والمرارة والانفجار ، تتردد على ألسنة بعض الشخصيات كلمات مكشوفة وكلمات تجديف .

ومن أجل ان تظهر هذه المسرحية بالعربية ، ومن اجل ان تفلت من الحكم بالاعدام ، فقد حذفت هذه الكلمات وان اكن — ايثارا للامانة — قد اشرت الى مواضع الحذف بوضع نجـوم .

على المترجم ألا ينسى النجوم حتى لا يتهم بالتصرف .. وخيانة النص .

والنجوم اضعف الايمان !

***

يذكرنى هـذه بالرواية التى كتبها الروائى الامريكى المعاصر سالنجر Salinger بعنوان The Catcher in the Rye فقد ترجمت هذه الرواية الى لغات اوربية عديدة ، وترجمت الى الروسـية . هى جريئة فى وقائعها ، وجريئة جدا فى الفاظها . وقد وردت فى احدى صفحاتهـا كلمة لا تسمعها الا فى الحارات . والقارىء الذكى سيعرف هذه الكلمة اذا عرف ان البطل يقول انه وجدها مكتوبة على احد الجدران .

مترجمون ترجموها بكل صراحة .. ودقة . ومترجمون ترجموها بدبلوماسية وكأنهم يتحدثون عن شىء طيب . ومترجمون وضعوا قوسين وبينهما فراغ (. . .) وكان ذلك بليغا جدا .. لكأن الكلمة تندلع وسط القوسين .

ماذا نفعل نحن لو ترجمنا الرواية الى العربية ؟

يبـدو اننا لن نواجـه مشـكلة ، فلن توافق جهة — اصلا — على ترجمة هذه الرواية . وليس السبب الوحيد هذه الكلمة الوحيدة .. وانما الرواية كلها !

***

يبنى المترجم الفورى العظيم صرحا غير مرئى . ان عمله وليد لحظة ، وهو يذهب مع ذهاب هذه اللحظة . هو اشبه بالذى يلقى خطابا رائعا مرتجلا لم ينتبه احد الى تدوينه ، فلم يبق للخطاب الرائع المرتجل نص مكتوب .

هو اشبه بالمذيع .

بكاتب العمود الصحفى .

يبنى المترجم الفورى العظيم ، اذن ، صرحا غير مرئى ، صرحا فى الهواء . هو لا يستطيع اذن ان يمثل امام لجنة ويقول : ها هى كتبى او ها هى اختراعاتى !

***

ما أكثر ما اسمع ، هذه الأيام ، عن المواقف الصعبة التى تتعرض لها المترجمون الفوريون .. المواقف الصعبة والطرائف . والمفاجآت . لكن ، ربما كان أشق موقف ، اكبر موقف تطلب ضبط الاعصـاب ، موقف المترجمين الفوريين الذين صحبوا مجرمى النازى لحظة الاعدام . لقد قرأت ان عـددا من المترجمين الفوريين كان موجـودا أمام المشنقة لتوجيه الاسئلة — المترجمة — الى أناس تفصلهم عن العدم ثوان قاتمة رهيبة .

***

يمكن ان تؤثر الترجمة على حياة المترجم .

ويمكن ان تؤثر حياة المترجم على ترجمته .

انى أبحث هنا عن التأثير السليم الصحى ، عندما يتحرى المترجم الصدق فى الترجمة ، فقد يصبح الصدق — بمرور الأيام — احدى عاداته فى حياته اليومية .

او اذا كان رجلا نزيها ومخلصا وصادقا فان هـذا قد يجعل ترجمته نزيهة ومخلصة وصادقة (على افتراض انه تمرس بفن الترجمة ، فالصدق وحده لايخلق مترجما) .

***

حين يشـيع فى بلد عـدم الاخلاص ، حين يشـيع التراخى وعدم الاحساس بالمسئولية وعدم الرغبة فى الاتقان ، وحين تحل « الفهلوة » محل الاجادة و « الشطارة » محل العلم .. حين تعبث الفوضى فى بلد فان هذا قد يؤثر على الترجمة أيضا .

يدب التراخى ، وعدم الاحساس بالمسئولية ، وعدم الرغبة فى الاتقان ، والفهلوة ، والشطارة .. يدب هـذا كله فى النصوص المترجمة . وتظهر فى سوق الترجمة ، وفجأة ، اسماء بلا أوراق اعتماد ، تظهر كما يظهر النبات الشيطانى . وكالنبات الشيطانى أيضا تبدو ضخمة وتحدث ضجيجا وتنبت فى كل ارض ، طالما ان هذه الأرض لا تجد البسـتانى الذى يقتلع الحشائش الضـارة ويرفض البذور الفاسـدة .

***

يستطيع المترجم ان يكسر حاجز سلبيته وينضم الى المؤلف الايجابى . يستطيع المترجم أن يعلق على العصر الذى يعيش فيه من طريقته فى اختيار المادة التى يترجمها . قد يعلق على قضية الحرية بقصيدة يختارها ويترجمها . وقد يترجم كتابا تكون ترجمته بمثابة احتجاج — من جانب المترجم — على شىء يريد ان يحتج عليه .

بهذه يستطيع المترجم ان يكسر حاجز سلبيته وينضم الى المؤلف الايجابى الذى اخذ على عاتقه عبء رسالة يسير على الشوك من اجلها .

كل ما فى الأمر ان المترجم يحسد المؤلف على جرأته ، فالمؤلف يحتج فى العراء ، بينما يحتج المترجم وهو مختبىء وراء نص .. أجنبى !

عمال الصلب

للشاعر: علي ذو الفقار شاكر

عام ١٩٦٨

من مصهر الكلمات .. حيث اللفظ تنور على كبدى ..
من ذوب دمع الشمس .. صوت النار كالبركان فى خلدى ..
من نزف جرح بالحمى .. ان دب لين الماء فى الزرد ..
من ذل امواج خبت .. اعصارها قد كان ملء يدى .

***

انشدت اغنية هوت للسر من داود فى اللهب :
سرا حوته النار للفولاذ عبر الدهر والحقب ..
افضى الى ايد لكم .. عملاقة الراحات .. فضت سترة الحجب
يامن عصرتم من جباه الليل نار الأنجم الشهب
يا من صببتم فى كؤوس الصلب خمر البرق فى السحب
يامن سقيتم .. من عروق الصبر .. عز الباس المقضب :
علمتموها السيف - قدما - كيف يمضى ثورة الغضب
والمدفع الظمآن .. بات اليوم .. عند الشط فى سغب ..

***

هاتوا لظى الأغلال .. صبوها له حمما
هاتوا الأسى والحزن .. والأشجان .. والألما ..
والكتب والأفكار .. والاحبار . والقلما ..
والشعر واللوحات .. والتمثال .. والنغما ..
والعهد .. والميثاق .. والإيمان .. والقسما
شدوا له الاصباح .. والأسحار والظلما
والريح والاعصار .. والارعاد والنجما
والبحر والشطآن .. والموجود والعدما
صبوا له .. صبوا له ..
صبوا له النقما
فى كفها نار تضىء القدس والحرما .

من المجلات الانجليزية

« ادجار الن بو » والوجودية

بودلير فى الادب الفرنسى ، وبو فى الأدب الانجليزى -الامريكى : هذان هما الأستاذان اللذان يقر لهما الشعر الحديث بالفضل ، من بين شعراء المدرسة الرومنسية المتأخرة . وقد لا يكون من المصادفات المحضة ان كلا منهما عاش حياة مضطربة ، وعد شاذا او مجنونا ، ومات شابا ، وترك انتاجا قليلا ، يتألق فيه ديوان شعرى واحد ، ولا ان بودلير ترجم شعر بو الى الفرنسية وساهم فى رفع مكانته ـ بين قراء الأدب الفرنسى .

ولكن من المصادفات ان تنشر المجلة فى عددها الماضى عرضا لدراسة جديدة عن بودلير ، من مجلة فرنسية متخصصة فى الدراسات الادبية ، وان تنشر فى هذا العدد عرضا لمقال عن بو فى مجلة امريكية مشابهة ، وهى مجلة Sewanee Reviw التى تصدر من احدى جامعات الجنوب ، وتعنى عناية خاصة بنتاج الأدباء الذين نشئوا فى جنوب الولايات المتحدة الامريكية (عدد الربيع ١٩٦٨) .

وكاتب المقال هذا ، الن تيت Allen Tate ناقد من كبار النقاد الأمريكيين ، الذين شايعوا اتجاه مدرسة « النقاد الجدد » دون تطرف ، فهو يهتم اهتماما خاصا بتحليل النص الادبى والبحث فى نسيجه وبنائه ، وان لم يهمل طرق النقد التقليدى التى تهتم بالمنشىء والعصر ، اهمالا تاما .

ومقال تيت هو فى الواقع مقدمة لطبعة جديدة من أعمال ادجار الن بو . ويبدأ بملاحظة مختصرة عن خصائص كل من النقد الأوربى والنقد الأمريكى بوجه عام : اما الأول فهو ينظر الى نتاج الكاتب على انه وحدة ، تعبر عن استجابة شخصية على قدر من التعقيد لظروف تاريخية معينة ، فلا يفصل النقد الأوربى ـ وخصوصا ذلك النوع التقليدى منه ، الذى أرسيت دعائمه فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ـ بين الشعر والنثر ولا بين الادب والانسان والعصر . أما النقاد الامريكيون فانهم يأخذون قصيدة واحدة ويلحون عليها « حتى الموت » . ومع ان هذه الطريقة ـ كما يعترف تيت ـ لم تثمر كثيرا فى نقد الأعمال الطويلة كالرواية او حتى القصة الطويلة ، فانها استطاعت ان تعلم اعدادا كبيرة من الناس كيف يقرءون الشعر .

ويحاول الناقد ان « يعرف » القراء بشعر ادجار الان بو بنفس الطريقة التى تعرف بها اليه فى صباه . ان الصبى فى الرابعة عشر لا يعرف ان هناك شيئا اسمه «الادب» . وفى هذا السن قرأ الكاتب ، وسط ما قرأ من كتب المغامرات وسير العظماء ، اشتاتا من اعمال بو ، وبدت له قصة مثل « جرائم شارع مورج » او « لغز مارى روجيه » آيات من الفكر التحليلى ، كما بدت له قصص اخرى مثل « الدفين الحى » و « حقائق قضية السيد فالدمار » تاملات عميقة فى العلاقة بين الجسم والروح .

على ان العمل الذى يستوقف القارىء الصبى اكثر من غيره ، عمل طويل نوعا ، عنوانه « يوريكا » : قصيدة نثرية فلسفية كتبها بو قبل موته بسنوات قليلة ، وكان يعدها تتويجا لانتاجه الادبى كله . اما الذى استوقف القارىء الصبى فيها فكان فكرة « الفناء المحتوم » : هذه التى تميز بو فى جميع مراحل عمله :

« ان فكرة الفناء محببة دائما الى الناشئين : فبين سن الثانية عشرة والسادسة عشرة يكون الفناء ، او مجرد الموت الرومنسى فى نهاية حب موغل فى العاطفة ، صورة لنقض النظام يضعها المراهق فى مواجهة النظام المفروض عليه من الأسرة او من مجتمع الكبار الذى يقاوم الطفل دخوله اليه . وصورة نقض النظام هذه لا ترفض ابدا رفضا تاما فى مرحلة النضج ، وهى الاساس النفسى والاخلاقى لما يسمى اليوم بالوجودية . ان من اسباب زهد الامريكيين فى الوجودية اننا كنا دائما وجوديين ، او كنا كذلك منذ زمن بو ، الذى اكتشفها فينا . فالوجودية تفترض ـ بين ما تفترضه ـ ان الانسان لا يرتبط بحقيقة ميتافيزيقية ، حقيقة لا يعرفها حتى ولو كانت موجودة . ولهذا فهو محبوس فى وعى لا يمكنه ان يعى شيئا خارج

ذاته ، ولا بد له ان يغوص فى اللاذاتية - وبو يغوص فى الدوامة ، فى الاعصار ، فى اختناق الدفين الحى ، فى داخل جدران مصمتة تبنى عليه حيا ، أو يغرق فى البحر . اننا نعرف تأثير كولردج فى بو . ولقد كانت عبارة كولردج (المحيط الذى لا حياة فيه) من أنسب شيء لمعانى بو ! وكان موت امرأة جميلة هو اكثر موضوعات الشعر شاعرية عند بو ، او كما يمكننا ان نقول اليوم ، هو الموضوع الأصلى ، الموضوع القديم للشعر . »

ويقف « تيت » عند كلمة أخرى شديدة الصلة بالتفكير الوجودى ايضا ، وهى كلمة « الوحدة » . ويحلل قصيدة منسوبة الى بو عنوانها « وحيدا » . ولعل الارفق - قبل ان نعرض لهذا التحليل - ان نسوق ترجمتها كاملة :

منذ ساعة الطفولة لم أكن مثل الاخرين . لم أكن ارى ما يراه الاخرون ، ولا أستمد عواطفى من النبع المشترك . من موردهم لم أكن اصدر بأحزانى ، ولا كنت أهز قلبى للفرح على نغمهم . وكل ما احببته احببته وحدى .

« ثم فى طفولتى - فى فجر حياة شديدة العصف - قام من كل اعماق الخير والشر ذلك اللغز الذى مازال يأسرنى : من السيل والعين ، من صخرة الجبل الحمراء ، من الشمس تموج حولى بصبغتها الخريفية الذهبية ، من البرق فى السماء يمر بى طائرا ، من الرعد والعاصفة ، من السحابة تتشكل فى ناظرى (والسماء من حولها زرقاء) بشكل شيطان . »

من الطريف أن هذه القصيدة - كما اشرنا - من القصائد التى لم تثبت نسبتها الى بو ، فهى لم تنشر الا بعد وفاته بنحو ثلاثين سنة ، وقيل انها وجدت بخطه فى « البوم » سيدة من بلتيمور ، ولكن محققى ديوانه يشكون فى نسبة هذا الخط اليه . الا ان دارسى بو ، متقدميهم ومتأخريهم على السواء ، يجمعون على ان هذه السطور « ان لم تكن لبو فهى انجح تقليد لأساليبه الاولى نشر على الناس ، وهى - فى راى من يعول على رايه فى هذا المقام - جديرة بالنسبة المدعاة لها » .

و « تيت » مقتنع فيما يبدو بصحة هذه النسبة كل الاقتناع . وان كان يستنتج ، من القصيدة نفسها ، انها من اواخر ما كتب بو وليست من شعر الشباب كما يظن الكثيرون ، فالمرء فى شبابه لا يتحدث عن الطفولة وكأنها ماض بعيد . ويتساءل «تيت» : من ذلك الشيطان الذى رآه بو فى طفولته ، أو الذى كان يراه وقت كتابة القصيدة ؟ وجوابه باختصار : ان هذا الشيطان هو بو نفسه .

فشعر بو ، وهو نحو من ستين قصيدة معظمها قصير ، ليس الا صورة خيالية يطرحها من نفسه ، ويعيدها مرة بعد مرة . والشيطان ليس الا رمزا لشخص لا يمكنه أن يتطور ، شخص حال قدر محتوم دون نمو قدراته المتكاملة ، ولهذا فالشر الذى يوقعه الشيطان بالناس ليس الا محاولة لان يبقيهم محرومين مثل حرمانه فكريا ووجدانيا ، ولعل بو قد شعر بهذا المعنى شعورا واضحا ، وحاول بطريقة واعية أن يبقى صورته هذه امام الجمهور ، صورة الشاعر المحاط بالسحابة الشيطانية الشاعر المحكوم عليه ، ولكن هذه الصور ترجع فى منشئها الى شعور صادق . لقد اصبح بو فى حضارة تعرض نموذجا « للشاعر الملعون » ، كما اصبح بودلير بعد ذلك فى ثقافة الفرنسيين . وحياة بو نفسها أهلته لهذا الدور . فقد وجد نفسه فى شبابه الباكر ، منقفا بلا اسرة ولا ثروة ولا مهنة ، واين ؟ فى جنوب الولايات المتحدة الأمريكية حيث لا يساوى الانسان شيئا بغير هذه الثلاثة . واحترف الآداب حين لم تكن الاداب حرفة معترفا بها . وهكذا « توحد » الشاعر ، واصبح شيطانا ، ولم يزايله ذلك الحلم الذى يعرفه المراهقون الم المعرفة ، حلم الفناء الأبدى والموت الرومنسى .

ولان بو كان شاعرا رومنسيا فقد بقى انتاجه محدودا (الاشان لهذا التحديد الذ بقصر حياة الشاعر) ! « فالشاعر الرومنسى يحاول طول عمره ان يكتب قصيدة واحدة ، صادرا عن الزام داخلى ، وكل قصيدة هى محاولة للاقتراب من القصيدة الرومنسية الكاملة » .

ويستثنى « تيت » من انتاج بو الشعرى قصيدة واحدة خلص فيها من التعبيرية الغنائية الرومنسية ، واستطاع أن يعطيها شكلا دراميا متدرجا . انها قصيدة « الغراب » ، القصيدة الوحيدة عند بو ، التى يقود فيها قارئه من خلال الفعل . فهنا لا نزال نجد العنصرين المعروفين ، « لينور الفقيدة » الميتة الجميلة ، والشاعر الملعون الذى يواجه ذلك الشيطان نفسه ، شيطان قصيدته القديمة « وحيدا » . ولكن هذا الشيطان قد هبط من السحاب واتخذ شكل طائر يقلد اصوات البشر دون أن يفقه معناها . والدراما الصغيرة تقوم عقدتها البسيطة على التعرف : ان الطائر الشيطانى بجوابه الذى لا يتغير : « أبدا لن يكون » - يبدد كل محاولات الشاعر التعس للخروج من حالة الضنى والفزع الى جنة الرضوان عن طريق التساؤل المشبع بالأمل ، وينتهى الحوار بينهما الى اعتراف الشاعر بهلاكه المحتوم ، فالطائر الأسحم ثابت فوق بابه لا يريم « عيناه اشبه شيء بعينى شيطان يحلم ، وضوء المصباح الذى يسيل فوقه يلقى ظله على أرض الحجرة ، وروحى من ذلك الظل الذى يسبح على ارض الحجرة لن ترفع - ابدا لن يكون » .

ويختم تيت مقاله مشيرا الى قول هنرى جيمس ان الاعجاب ببو يدل على « درجة بدائية من التفكير » ، ومعلقا بهذه الكلمات : « هذا صحيح ، ولكن يجب أن يضاف اليه أنه بغير التفكير البدائى - مهما يكن تعريفه - لا يستطيع الانسان ان يسير ! »

د . شكرى محمد عياد

نسيج من تصميم وتنفيذ
كلية الفنون التطبيقية

ارتباط الفن بادوات الحياة مطلب من مطالب العصر .. وتلك هى رسالة كلية الفنون التطبيقية ظلت قوامة عليها منذ انشائها وفى التصميمات التى قدمتها الكلية فى الأثاث أو الحديد المطروق او النسيج أو السجاد أو الصياغة مبتكرات ارتقت بأساليب الأداء .

والنسيج من الخامات التى برع التطبيقيون فى تصميمها يصدرون فيها عن سليقة فنية يدعمها تراث عريق من المنسوجات القبطية والاسلامية .

ولوحة الغلاف نموذج لبراعة التصميم الفنى على القماش نفذ بطريقة الطباعة واستخدمت فيه الوحدات استخداما هندسيا مع قدرة فائقة فى اختيار الألوان جعلت من هذا النسيج لوحة رائعة .. هى نموذج لما يجب ان يتوافر فى أدوات الحياة من قيم الفن .

الغلاف الخلفى :

« تمثال عنزة »
من عصر الفاطمى

نظرة شاملة عن خلو الفنون الاسلامية من النحت تناقضها الحاسة النحتية التى نلمسها عند الفنان الاسلامى ونراها تنبثق من اللوحات الرخامية والحجرية والواح الخشب الحافلة بالخطوط العربية وبالوحدات الزخرفية النابضة بالحياة وبالاحساس النحتى الصادق .. لا نكاد نتاملها حتى يبين لنا وراء زخرفتها ملامح وجوه وكائنات تبدو فى الفن كما تبدو « التورية » فى اللغة .

غير أن النحت الصريح المباشر الذى يقوم على تمثيل الانسان والحيوان يبدو عند الفنان الفاطمى الذى تحرر من قيود الالتزام كما يبدو فى أعمال الفنانين من الفرس .

وقد خلف الفنان الفاطمى روائع من فن النحت الحيوانى تمثل فيها البساطة المعجزة ومعالجة السطوح بأسلوب لم يبلغه النحت المعاصر الا بعد شوط بعيد .

ومازالت المجموعة الفاطمية ومنها هذا التمثال من مجموعة المتحف الاسلامى بالقاهرة تشير الى طاقة النحت الكامنة فى نفس الفنان الاسلامى .

تصوير عبد الفتاح عيد